العددان

448 - 447

تموز - آب

2008

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200
الوطن العربي	أفراد	3000
	مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي	أفراد	6000
	مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		500

المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

محتـــوى الموقـــف الأدبــــي

الـعددان 447 ـ 448 آب

فضاءات روائية..

فادية غيبور

هي رفيقة أمسيات الطفولة البعيدة؛ حلم الصبا والشباب واستراحة الكهولة بين ضفاف الكلمات التي تتعانق لتصنع الرواية الحياة..بكل ما يمكن أن تتضمنه من تفاصيل حقيقية أو متخيلة مشاكلة لما يمكن أن يكون من أحداث على أرض الواقع.. ومن ثمّ نجد أن كلاً منا له روايته المتضمنة تفاصيل حياته الخاصة.. لكن قلة منا قادرة على تحويل هذه الحياة رواية تقترب حدّ التماهي من حياة كاتبها أو من حياة صديق.. أو من حياة بطل قد يكون رجلاً أو امرأة وربما كان مكاناً.. أو زماناً تعصف أحداثه بهذه الشخصية أوبتلك..

وكلمة الرواية تشير لغوياً إلى حدث أو أحداث تروى من قبل راوية، وتزداد أهميتها بمقدار ما تقترب من محاكاة حيوات الناس وتقلباتها وتعاقب أحداثها في مدة زمنية قد تكون أياماً أو أشهراً وربما تمتد على مساحة زمنية قد تصل إلى عام أو أعوام..

أعترف بأن قراءة الرواية أخذتني إليها في سن مبكرة؛ فأدمنت قراءة روايات أغاثا كريستي في السنتين الأخيرتين من المرحلة الابتدائية؛ وعشت مع أحلام وهموم "نساء صغيرات" في مطلع المرحلة الإعدادية ، وقرأت رواية كوليت خوري" أيام معه في مطلع المراهقة؛ وعشت مع البطلة حبها ومشاعرها حتى وددت لو أنني هي؛ ومن ثمّ غرقت في هذا العالم المدهش عالمياً وعربياً.. الرواية الروسية والعربية.. ثم الوجودية.. فتعرفت فرانسواز ساغان وسيمون دو بوفوار..وغادة السمان وليلى بعلبكي و...و.. ومن جاؤوا وجئن بعدهن..حتى تكثر الوجوه والأسماء وتستمر الحكاية حتى تاريخه.

لست أذكر متى خرجت من عالم إحسان عبد القدوس إلى عوالم نجيب محفوظ ربما حدث هذا في بداية المرحلة الثانوية، ولن أدّعي أن قراءاتي كانت ممنهجة مدروسة فقد كنت أقرأ كلّ رواية تقع عليها يدي في مراحل حياتي جميعها، وحتى تاريخه ما زلت مقتنعة أن لكل منا ـ ذكراً أم أنثى ـ روايته الشخصية التي يمكن أن تكون رواية آخرين يشبهونه؛ غير أن معظمنا لا يزال عاجزاً عن مواجهة مراياه الداخلية والتحديق بها مطولاً من دون خوف أو خجل لأنها حياته؛ لأنها هو. لا أنكر أنني كنت ولا أزال مسكونة بهاجس كتابة رواية ما.. قد أكون بطلتها وقد لا أكون؛ فأنا أشبه كثيرات من النساء اللواتي يخبئن رواياتهن في صدور مسكونة بالجبن والخوف والتردد؛ لأنهن شئن أم أبين وليدات بيئة اجتماعية مموّهة متقلبة ترتدي كلّ يوم لبوساً جديداً.. ولم تعفني كتابة الشعر من هاجس الرواية؛ فهي تلاحقني في الشعر حتى يضيق بها؛ فتنكفئ على ذاتها قليلاً أو كثيراً منتظرة فرصة ما للحضور متغلغلة في ثنايا الحالة الشعرية لغة وصورة وإيقاعاً؛ أكثر من مرة نصحني الأستاذ الباحث عدنان قيطاز بكتابة الرواية، وكنت أجيبه مبتسمة سأكتب روايتي الوحيدة بعد الإحالة إلى التقاعد؟.. هي أمنية قد تتحقق وقد..لا.

ولكن أيمكن لرواية مخبأة في جيوب السنين وبين خفقات القلب الممتدة منذ لحظات الوعي الأول لحالة الوجود إلى آخر الخفقات والآلام والأفراح الصغيرة التي قد تعبر الروح بين وقت وآخر؟!....أيمكن هذا وقد تعددت أشكال كتابة الرواية وتطورت ولم يعد كافياً أن نسرد أحداثاً؛ أو نصف طبيعة جميلة وصفاً إنشائياً مطولاً قد يسيء إلى سير الأحداث التي يرغب الكاتب بإيصالها إلى قارئه كما نلاحظ في أثناء قراءتنا بعض الروايات السياسية أو الاجتماعية المكتوبة على عجل، والتي تعرض بصورة تقريرية فصلاً من فصول حياة مجتمع أو وطن أو أمة فهي لا تعدو أن تكون مجرد ورق وحبر وعنوان يحتل بضعة سنتيمترات في مكتبة ما وأقل منها في قلب أو ذاكرة قارئ ما يرهقه وصف الطبيعة ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ فيتذكر مرغماً مواضيع الإنشاء التي كان يكتبها في المرحلة الإعدادية... فيروح يقلب الصفحات بحثاً عن تطور الحدث أو تنامي الشخصيات.. هارباً من وصف السهول والهضاب والربيع الطلق ورفيف الفراشات وثغاء الحملان في البراري وسقسقة المياه في الجداول..

أما تلك الروايات الفنية التي غذت الفكر والقلب والروح فمسألة أخرى.. أذكر أن أبناء جيلي قرؤوا روائع الأدب العالمي والعربي وكم من رواية أنستنا وجبات طعام ومواعيد

زيارات.. وفي هذا الإطار تقع بعض روايات هاني الراهب ولا سيما "الوباء" و"رسمت خطاً على الرمال".. وثلاثيتا خيري الذهبي" ونبيل سليمان.. ورواية " تعالي نطير أوراق الخريف" للصديق حسن حميد... وغيرهم..

ومن الأسماء الحاضرة عربياً التي رسمت حضورها في السنوات الأخيرة القاص والروائي صبحي فحماوي من خلال أهم أعماله الروائية : "عذبة".."الحب في زمن العولمة" و "حرمتان ومحرم".

أما بالنسبة للرواية النسوية فما زالت بحاجة إلى المزيد من الحرية الداخلية ونضج التجربة الحياتية والإبداعية؛ هذا إذا أردنا المقارنة بين "أيام معه" الصادرة في الخمسينيات و " لا بحر في بيروت" و "عيناك قدري" في الستينيات و" أنا أحيا وسفينة حنان إلى القمر" وبين ما نقرؤه اليوم من روايات نسوية مكتوبة بسرعة فائقة.. حتى لتبدو مجرد سيرة ذاتية خاصة جداً لا يمكن تعميمها كحياة.

وهنا أتوقف عند روايات أسرتني أبعادها الحكائية المتداخلة حدّ التماهي بين الواقع والأسطورة والخيال ومنها: النعنع البري وباب الحيرة للأديبة أنيسة عبود. والدفلى لماري رشو.

وقد أسأل هنا: أين تقع روايات أحلام مستغانمي؛ فضيلة الفاروقي وهيفاء بيطار وسلوى النعيمي في هذا الفضاء الواسع؟!.. وقد أجيب: إنها أعمال أثبتت حضورها من خلال اختراقها المحظورات وتجاوزها الخطوط الحمر، ولكن الرواية العربية النسوية لمّا تزل بحاجة إلى المزيد من العمل كي لا يدعي مدع أنها أعمال لا هدف لها إلا الحديث . مجاناً وبلا ضوابط . عن الحرية الجنسية من خلال مايبدو للناقد أو للقارئ سيرة ذاتية ليس غير..

ترى كيف ستجدون هذا العدد؟!.. وهل نستطيع من خلاله أن نقدم فعلاً فضاءات روائية تعبر بشكل أو بآخر عن المشهد الروائي العربي بعامة والسوري بخاصة؟!..

❑❑

يوم المباركة

حسن حميد

من بعيد، وعلى مقربة من قرية الشماصنة،

بدا المشهد أشبه بكرنفال شعبي، تتقدمه وتحيط به ضجة صخّابة، فيها غناء، وإنشاد، ودق، وزعيق، وقرع، وهمهمات، وتمتمات، ودعوات، ونداءات،.. مشهد فيه خليط عجيب من الرجال والنساء والأطفال والحيوانات، الرجال يحملون الدفوف، والطبول، وأواني النحاس، والعصي، ويجرون خلفهم أغصان الأشجار اليابسة التي تثير غباراً خفيفاً كأنه غبار تخلفه مناوشات الأطفال ومطارداتهم العابثة، وعلى صدورهم تتأرجح قلائد الخرز الطويلة بألوانها المتعددة فتصدر إيقاعاً رتيباً كموسيقى مصاحبة للخطو الذابل الداني.. وتبدو النساء محملات بقِرَب الماء، والدلاء، وقدور النحاس، وصرر الثياب،.. وقفف القش، والسلال، والصواني، والصناديق الخشبية المزّنرة بالصفيح الفضي اللامع، وقد انخفضت رؤوسهن ومالت في انحناءات شبيهة بانحناءات أعواد القصب حين تمر بها الريح، ومن حولهن يتقدم ويتأخر أطفالٌ لا بريق في وجوههم أو خطوهم، أطفال امتصّ التعب رشاقتهم ومشاغباتهم وطوى ضجيجهم.. وتسير من خلفهم شياه ومعيز باهتة المنظر والخطو، رنين أجراسها ينوس بين علو وانخفاض. لا التفاتات لها، لا ثغاء، تحاذيهم كلاب لاهثة.. الجميع يمشون بمحاذاة النهر حفاة على أرض رطبة، بلّلها ماء النهر.. يتقدمهم رجل ضخم يلبس ثوباً جلدياً له أزرار فضية لامعة، يحيط صدره وخصره بأحزمة جلدية عريضة يشد إليها طبلاً كبيراً ملوناً.. يقرعه فيضج المكان ويندغم الكلام ويتداخل حتى يصير همهمات وتمتمات.. وتهزج النسوة بترنيمات حزينة.. يرددها الأطفال

من بعدهن بخفوت شديد.. ومن آخر الحشد تتعالى نغمات متصلة لناي شجي حزين، ينفخ فيه رجل قصير ناحل، ضامر الوجه والصدر.. يلفّ رأسه بمنديل أسود، يبدو وكأنه يؤدي عملاً خاصاً به لا يعني أحداً.. فلا غناء يصاحبه، ولا أحد يستمع إليه، ولا ثناء أو تأييد يلفانه.. يتقدم الحشد.. فتتعالى الضجة أكثر، وتنفر طيور النهر بعيداً وقد دهمها الصخب، والغناء، ورنين الأجراس، وتلاطم قلائد الخرز، وهزج النساء، وقرع الطبول والدفوف، والضرب على أواني النحاس.. فتعلو فوق أجمات القصب، والسعد، والبربير، وأشجار التوت، والخروب، وشباك الصيد، وأطباق القصب المضفورة والمتلاصقة بضعها إلى جوار بعضٍ كالسياج.. محوّمةً ترقب المشهد الذي استولى على النساء المنتشرات على ضفة النهر، وقد سهون عن غسل الأجساد، والأواني، والثياب، والبسط، والحصر.. ورحن يراقبن المشهد المصحوب بالغناء، والأهازيج، والقرع، والرنين، والتمتمات، والهمهمات.. فرحن يلوحن بأيديهن، ويسألن.. لكن ما من أحد من أفراد الحشد يلتفت إليهن.. بعض من الأطفال المصاحبين لأمهاتهم.. يندفعون نحو الحشد الذاهب نحو بيوتهم فيلحقون به، وما إن تبدو البيوت.. حتى يتباطأ الحشد في مشيته، وبإشارة من الرجل القصير الضامر الجسد.. يتوقف الحشد في منبسط واسع من الأرض ويتحلق أفراده في حلقة وسيعة، يشكل الرجال حدودها الخارجية وهم يضربون على أواني النحاس، ويقرعون الطبول والدفوف وينفخون في النايات، أما النساء فيتوسطن الحلقة ويشرعن في رقص دائري بطيء.. وهن يهزجن بغناء عذب راح يتصاعد رويداً رويداً.. ولا تمر سوى لحظات حتى يتراكض أطفال القرية، وبعض شبانها نحو الحشد الدائري الراقص الهازج.. وقد امتلأت وجوههم بالحبور والسرور، ومع مرور الوقت تأتي بعض نساء القرية، وبعض رجالها ليروا المشهد.. وما إن تصل النساء إلى دائرة الرقص حتى يشرعن بإنزال قِرَب الماء، وقفف القش، والسلال، والصواني، من فوق ظهور النساء.. إعلاناً بالترحيب بهن، بينما الرجال يشرعون بإنزال ما حمله الرجال.. وهم يرحبون بهم ويخبرونهم بأنهم باتوا ضيوفاً أعزاء على القرية.. بينما يشرع آخرون ببناء خيمة كبيرة كمنزول لأفراد الحشد القادمين إلى القرية..

ورويداً رويداً.. يخرج أهالي القرية إلى حيث تجمع الحشد القادم إلى القرية.. ليروا المشهد، حيث يتوازع أفراد الحشد الرقص والغناء والعزف والقرع على الطبول والدفوف، بينما تنشط النسوة في إعداد الطعام، حيث توقد النار تحت القدور النحاسية الكبيرة،

وتتصاعد ألسنة اللهب متداخلة مع سحب الدخان الفضية..، وتشرع صبايا القرية بملء القدور بالماء، في حين يشرع بعض الرجال بذبح الشياه والمعيز، وتقطيع اللحم من أجل إطعام أفراد الحشد القادمين بمشاركة أهل القرية..

بعض النساء يملأن القدور النحاسية بالماء والبرغل والحمص من أجل صنع سليقة المباركة بقدوم الضيوف إلى القرية، فهؤلاء في عُرف أهالي الشماصنة رزق من أرزاق السماء، وعلامة من علامات الرضا الإلهي تجاه قريتهم، وإكرامهم تعبير عن الفروسية، وقدومهم يعني قدوم المطر!

يبدو ذلك المنبسط الجنوبي الوسيع من ساحة القرية اجتماعاً لكل الخلق في القرية.. وقد اجتمعوا للترحيب بالضيوف الذين يعبرون عن محبتهم بالغناء والرقص والعزف وقرع الطبول والدفوف ورنين الأجراس وتلاطم القلائد الخرزية التي تصدر عنها موسيقى أشبه بموسيقى اصطفاق أوراق الشجر في مهب ريح رخية..

لا شيء يبدو هنا سوى هذا الحبور، والسرور، والأجساد الناشطة بالحركة، والأرواح الموّارة بالفرح، والوجوه المملوءة بعافية الشمس، وضوء النهار.. لكأن وجود الحشد منح أهالي القرية والقرية وجهاً جديداً للحياة، فقدومه يعني التعبير بقدوم المطر الذي انحبس طويلاً، فأصاب التشقق الأرض، والنفوس، والأشجار بالأذى العميم، ولولا النهر.. الذي يحاذي القرية مضافقة كالملاك الحارس لأصاب الموات كل نفس، وكل حي، فالنهر عند الأهالي هو منبع الرزق، والطير، والموسيقى، والخضرة، ومهوى الأفئدة والخطا، وهو الآتي بالناس، والأخبار، والأمطار، والأعياد، والمواسم، والعافية، وهو الذي يروّي النفوس الظمأى، والأرواح التي شققها التنائي.. وهو الواهب، والعاطي، والمانح، وهو ملاّحة الروح، بيت الملح، بيت السرّ، بيت الأسرار، لا شيء يقارن بالنهر فهو الأبوة المطلقة.. أبوة البيوت، والقرى، أبوة القصب والعشب، أبوة الصبايا والمواسم، أبوة الأخبار والحكايا، أبوة الموسيقى والطيور، أبوة الأمنيات والأدعية.. يا للنهر.. فهو عند الأهالي الرباط المقدس الذي يشدّ البيوت مجاورة إليه كي تصير قرى!.

هنا، وعلى مقربة من النهر، والبيوت، وفي المنبسط الوسيع.. توقد الآن النار.. ويعلو الغناء، ويشتد الرقص، ويتعالى قرع الطبول والدفوف.. فتعود النساء من ضفة النهر إلى القرية وهن يحملن الثياب والأواني، ويعود الرعيان بقطعان الماشية، وتخرج العجائز من

البيوت مستندات إلى الأذرع القوية والعصي اللامعة، وتأتي الأمهات بالمواليد الجدد طلباً للمباركة، وتوقد الفوانيس نهاراً.. ويوزع الطعام، وترفع القدور بالحبال إلى أعلى ركائب الخشب التي نصبت من أجلها، وتوزع الصحون والأواني المملوءة بالسليقة التي أُغرقت بماء القصب الحلو، وتتزين الصبايا والنساء.. كأنهن في يوم احتفال.. فتبدو القرية في يوم نشورها السعيد.. بينما الضيوف يشرعون بإيقاد نارهم بأغصان الأشجار التي كانوا يجرونها خلفهم، ويبدؤون بتبييض أواني النحاس التي راحت تأتي إليهم من بيوت القرية، فتصطف من حولهم كالمرايا، أواني كثيرة لا تنتهي.. يأتي بها الكبار والصغار من أبناء القرية ويرمونها بجوار المبيّضين، بجوار نارهم.. التي ينفخون فيها فيشبُّ أوارها لكي تذيب مادة فضية اللون راحت أيدي المبيضين تدهن بها سطوح أواني النحاس.. فتشرق وتلمع مثل صحائف الورق. وهناك إلى الجوار أوقدت نساء الضيوف نارهن أيضاً ورحن يستقطبن صبايا القرية ونساءها من أجل رسم خطوط الزينة بالإبر المحماة وشماً على الوجوه والأكف والأرجل.. وبعضهن راح يضفر الخرز في أطواق صغيرة وكبيرة.. ويبعنها للصبايا والنساء، فلكل طوق غاية وأمنية، ولكل طوق رجاء وأمل، وبعضهن الآخر راح يقطع أقمشة ذات ألوان عديدة إلى أشكال هندسية مختلفة.. ويخطنها بعد أن تمسّها أكف النساء والصبايا ملامسةً وتقليباً وهن يساررن ذواتهن بالأمنيات والرغبات.. وبعضهن راح يطرز بعض أشكال النباتات والحيوانات والعربات على مناديل الرؤوس وفتحات الأثواب العلوية.. وعلى أطرافها السفلية.. بحيث تكون الأشكال العلوية طلباً لتحقيق رغبة أو أمنية خيرة، وتكون الأشكال السفلية للخلاص من شرور أو أمراض أو مخاوف داهمة!.

أما الأطفال فراحوا يتبادلون أدوار اللعب وأدوار الفرجة طوافاً من مكان إلى آخر، وقد جاء خزافو القرية، وأوقدوا نارهم أيضاً، وراحوا يصنعون أشكالاً من الخزف، وأخرى من الزجاج كي يقدموها هدايا لأفراد الحشد الذين أكرموا القرية بمرورهم بها، لأن مرورهم بها يعني مرور المطر بقريتهم وأرضهم ونهرهم.. بدا منظرهم وهم يرمون الخشب في مواقد النار الحديدية كأنهم يرمون حجارة في حفر شديدة العمق والاتساع، حيث يتطاير الرماد نحوهم في هبات متتالية وكلما تلقت النار قرامي الحطب الجديدة.. فتصير رؤوسهم ووجوههم وثيابهم فضية اللون، وما إن تتبدى الحجارة الكبيرة حتى يشرع أقربهم إليها بدفن

كتل الزجاج الكروية بداخلها وقد شدت إلى أنابيب رفيعة طويلة مفتوحة.. ما إن تتجمر كتل الزجاج حتى يستعيدها الزجّاج إليه لينفخ فيها عن طريق الأنبوب الرفيع الطويل.. ويشكلها كما يريد وقد أصبحت أشبه ببالونات الأطفال.. يمدّ نحوها ملقطاً حديدياً طويلاً يعالج بها عنقها وقاعدتها ويسوي أطرافها.. وما إن ينتهي منها نفخاً وتسويةً حتى يغطّها في ران الماء الموضوع إلى جواره فتحدث ملامستها للماء نشيشاً ضاجاً راح الأطفال يقلدونه ضاحكين قبل حدوثه.. وإلى الجوار هنا، قرب الجدار الواطئ المبيّض بالكلس.. راح عدد من صانعي الفخار يجبلون التراب الأحمر الذي سيصير عجينة الفخار في التو والحال.. وبعضهم الآخر راح يجرّب دواليب الفخار التي ستشكل أواني الفخار المراد صناعتها، إنهم يشدون بعض الأقشطة الجلدية والكتانية، ويدوّرون حلقات الحديد وينظفون المصاطب الخشبية الممدودة أمامهم، وعلى مقربة منهم اشتعلت نار عارمة في موقدة حديد ذات فتحة جانبية واسعة لها باب حديد كبير أيضاً.. وما هي إلا لحظات حتى تتبدى أشكال الفخار ناجزة بين الأيدي الماهرة التي راحت تسيل من بين أصابعها عجينة الفخار المشبعة بالماء لتصير جراراً، وأباريق، وصحوناً، وقدوراً صغيرة، وممالح، وحوامل للشمع، وأواني للزرع، ولوحات للصور والرسوم،.. تناوبت أيدي الأطفال على حملها وترتيب بعضها إلى جوار بعض قرب موقدة الحديد الكبيرة.. من أجل شوائها لتستوي أشكالاً وتتصلب!.

وهناك في الطرف الأقرب إلى بيوت القرية، نصبت أنوال النسيج اليدوية الصغيرة، وشدّت إلى الأرض وثبتت، وشرعت بعض النسوة، وبعض الصبايا بالعمل عليها نسجاً لقطع صغيرة زاهية الألوان، كتبت عليها عبارات التهنئة بالموسم الجديد، كما كتب عليها اسم القرية.. وقد علتها صور لطيور محومة في سماء زرقاء، وأشجار يتخللها نهر.. تتبدى على ضفته بعض الحيوانات السارحة..

وهنا، قرب المنحدر المطل على النهر مباشرة شرعت بعض النسوة بإيقاد النار في تنانير الخبز التي تطاولت ألسنتها لهباً.. لصنع الخبز وفطائر الزيت بالزعتر، والهندباء، والحميضة، والقريش، والجبنة، وقد امتدت إلى جوار التنانير صواني العجين وأطباق القش..

وفي فيء شجرة الساحة الكبيرة، وهي شجرة خروب عالية واسعة الأمداء.. جلست

عجوز جاءت مع أفراد الحشد الضيوف، وحولها مجموعة من الفتيات والصبايا والأطفال الذكور والإناث، تربط في معاصم الذكور خيوط صوف ملونة وتقرأ عليها بعض الأدعية والتعازيم وتتمنى لهم حياة سعيدة ورزقاً واسعاً وذرية طيبة، وتشد إلى معاصم الإناث جدائل من الخيوط البراقة تشبه الأساور وتتمنى لهن رغداً في الحياة، وزواجاً من الفرسان، وأن يكون الذكور أبكارهن في الولادات القادمة.. بدت العجوز المنهمكة في جدل الأساور البراقة وربطها، وشد الخيوط إلى معاصم الأولاد والبنات، وقراءة الأدعية والأمنيات، وتوزيع قطع علكة البطم على الأطفال، تأخذ القطع برؤوس أصابعها وتدفعها إلى فم الأطفال المحيطين بها.. بدت مخلوقاً خرافياً شديد القدرة، شديد الحضور، وعيون الأطفال مشدودة إلى تمتماتها وهمهماتها وغمغماتها الغامضة وأصابعها الوردية منتظرةً لتربيتة كفها على كتف فتاة أو مسح يدها على شعر صبي.. تلك العجوز كانت الأكثر حظوة بالأطفال الذين شكلوا حولها تجمعاً أليفاً لطيفاً شبيهاً بتجمع النحل والتفافه حول جذع دالية.

وعلى ضفة النهر شرع الخيالون بطراد متناوب استباقاً للظفر ببيارق ملوّنة، طراد فيه كر وفر ومناورة ودوران علته دوائر الغبار، ولفّته ضجة حوافر الخيل، وحمحماتها المتدافعة.. وقد طارت طيور النهر وحوّمت عالياً في تحويمات دائرية بدت كما لو أنها تظلل الخيول والفرسان في طرادهم المحموم، في حين تراجعت طيور البط والإوز بعيداً عن ضفة النهر انسحاباً نحو أجمات القصب.. وقد هالها المشهد، فتعالى زعيقها، وبدا اضطرابها، واشتد زحامها وتدافعها واجتماعها ككتلة واحدة بين جذوع أعواد القصب والأعشاب الطويلة..

بدا المنظر وكأنه طبيعة ممتدة وزعتها كفٌّ إلهية هنا.. في منبسط الأرض الوسيع بجوار النهر الذي يمر بالبيوت المتآخية.

حاشية أولى

يا للأطفال، يا لخطوهم، يا لمشاغباتهم، يا لتنافرهم، يا لتعليقاتهم.. فلولاهم لكانت البيوت مساكن للأرواح الشريرة، ولولاهم لكانت القرى مقابر ليس إلا.. فها هم ينشطون بين أفراد الحشد.. مثل شعاعات الضوء ينقلون فطائر الزيت بالزعتر، والقريش، والجبنة، والحميضة، والهندباء على الصواني ويطوفون بها على الجميع وهم يلحّون عليهم بالرجاء

بأن يأخذوا المزيد المزيد، وها هم ينشطون هنا وهناك في توزيع الهدايا، هدايا النسيج، وهدايا الخزف، وهدايا الزجاج، وهدايا الفخار.. على الجميع، يضعونها بكل الهدوء والرقة بين أيدي الضيوف وأهالي القرية على السواء، تبدو ابتساماتهم وكلماتهم كأنها الدروب التي تقودهم إلى الآخرين.. لا شيء في المشهد يتحرك بتناغم وسعادة سوى الأطفال، سوى همهماتهم، سوى الضجة التي يبعثونها بجولانهم الآسر.. إنهم يمنحون الوقت معناه، والمشهد جماله، لكأنهم السواقي التي تمر بين جموع الحشد الذي توازع المنفسح الوسيع.. ها هم يأخذون الجياد التي أجهدها الطراد إلى ضفة النهر لترتوي.. وها هي طيور البط والإوز تعود إلى ضفة النهر بعدما توارت بين الأعشاب وأجمات القصب والسعد والبربير وقد أخافها طراد الخيول وأفزعها.. لكأن ظهور الأطفال ودنوهم من ضفة النهر علامةُ محو للخوف والفزع.. ها هي تدنو من ضفة الماء متهادية مطمئنة وقد راحت الخيول تشرب بانسياب بديع وهي تنظر إلى صفحة الماء الرائقة، حيث تموج داخلها الأعشاب كما تموج خصل شعر الصبايا مع الريح اللعوب.. لحظتئذٍ، لا شيء يعيد الأطفال من ضفة النهر سوى اشتياق الخيول إلى مذاودها، وسوى الضجيج الآتي من عند الحشد، وسوى نداءات الأمهات الراجية!.

حاشية ثانية

ها هو المبروك يحيى، مبروك الشماصنة، بجسده الضخم، ولحيته الكثة جداً، وشعر رأسه الطويل، وقنبازه الفضفاض يتقدم نحو المنفسح الأرضي الوسيع حيث تجمع الحشد في أكوان بشرية هنا وهناك، وحيث تعالى الصخب، ونشطت الحركة، وتداخل الكلام.. ها هو يتقدم نحو الحشد عامة، دون أن يقصد جهة محددة.. يلتقط دربه من وراء عصاه التي تنوفه طولاً.. وقد ضجّ صدره بقلائده الخرزية الملونة، واصطفاق الحجب الجلدية التي تتقافز من فوق صدره انحداراً نحو سرته مثل الكرات المدفوعة، إنه ينظر إلى المطلق، إلى اللانهاية.. لا يقصد بنظره أحداً أو جهة من جهات الحشد. إنه يمشي ككائن ينسل الخطا كلما تقدمت العصا إلى الأمام.. تفوح منه رائحة أشبه برائحة القهوة، إنه يمشي صافياً لا يرى أين تدب قدماه.. ها هو يمرّ بالزجّاجين، ينظر إليهم دون أن يتوقف، وبالقرب من قرامي الحطب المكومة إلى جوار موقدة الحديد.. ينحني على جذع خشبي كبير يحمله بيد واحدة ثم يرفعه ليرميه في الموقدة.. فتضج النار وتصطخب مثلما تصطخب بحيرة ساكنة

رميت بأحجار متتالية.. يمشي من دون أن يقول شيئاً، وأمام صانعي الفخار يقف للحظات فقط، وقد رفع عصاه الطويلة الغليظة في الهواء ملوحاً.. وراح يحطم أواني الفخار التي خرجت لتوها من فرن الشواء.. واصطفت مثل الأشجار قرب موقدة النار.. والفخارون لا يقولون شيئاً.. يبدون وقد طووا صدورهم بأذرعهم أشبه بالطيور العاجزة عن الطيران.. يطوّح المبروك يحيى بعصاه يميناً وشمالاً فتأتي على كل ما أنجزه الفخارون.. من جرار، وقدور، وأباريق، وصحون، وصحائف، وحوامل شمع، وممالح.. ثم ينحني على قطع الأخشاب المكومة بمحاذاة موقدة شواء الفخار.. يجمع في صدره عدداً منها ثم يفرغها دفعة واحدة داخل الموقدة فتهدأ النار وتغصُّ ثم تضج.. فيتسرب دخان كثيف أسود ما يلبث أن يصفو حتى يصير فضياً شفيفاً كالنسيج.. وتتبدى ألسنة اللهب!.

ويمضي المبروك يحيى نحو ركائب قدور النحاس الخشبية.. يجمعها ويطويها.. ويشدها بالحبال ثم يحملها واحدة واحدة.. وينحيها بعيداً.. ومن حوله، تصرخ النسوة، ويفزع الأطفال ويتصايحون، وهم يرون المبروك يحيى يدوس جمر القدور النحاسية بقدميه الحافيتين من دون أن يصرخ أو يتألم.. يبدو وكأنه يمشي فوق دهيس من القطن ليس إلا..!

ويتقدم نحو مبيّضي الأواني النحاسية.. يدوس القدور والصواني.. فتترك قدماه التعرجات والطيّات في مكان دوسها واضحة.. والجميع في صمت مهيب..

يتقدم كتلة واحدة، نحو تنانير الخبز والنساء اللواتي يصنعن الخبز والفطائر.. لكأن رائحة الخبز هي التي تدنيه منها.. يمشي هوناً ونظره مشدود إلى أيدي النساء التي ترتب أرغفة الخبز فوق أطباق القش، والفطائر في الصواني النحاسية.. وحين يصل إلى التنانير مواجهة ينحني على قرعة الملح الكبيرة فيحملها بين يديه، ويمر بالتنانير واحداً واحداً يرش بداخل كل منها قبضة ملح فتشب النار وتتطاول ألسنتها إلى خارج حواف التنانير.. ثم يستدير من دون أن يتناول قطعة خبز واحدة من أطباق القش التي ترفعها النساء إليه كلما مرَّ بواحدة منهن.. يمضي من دون أن يلتفت إليهن.. يحثّ خطاه نحو النهر.. والأنظار تلفه وتطرده في آنٍ معاً.. وما إن يصل إلى النهر حتى يرمي جسده الضخم في الماء، ويتقلب فيه.. فتنفر طيور البط والإوز فزعاً، وتتمايل أعواد القصب اضطراباً.. ثم يخرج من الماء ببطء ساحباً جسده بعيداً عن الأحجار الذهبية الملساء، فيفترش التربة الحمراء

الناعمة.. لحظتئذٍ، تسرع إليه بعض الصبايا.. فيحطن به ويشرعن بتمشيط شعره.. وهو كتلة صماء.. تبدو وكأن الحياة فارقتها لولا هدوء الصبايا وسعادتهن بتمشيط شعره والمسح على جبينه برقة فائقة، وتنظيف معطفه الأسود الطويل مما علق به من أعواد القش والأتربة وأوراق الشجر اليابسة وطحالب النهر.

فجأة ينهض المبروك يحيى، فتنهض الفتيات، ويحطن به وهو يتقدم من وراء عصاه الطويلة نحو تجمع الحشد مرة ثانية.. والأبصار مشدودة إليه، وما إن يصل إلى مقربة من تنانير الخبز حيث يقف هناك صامتاً.. فتتقدم منه الأمهات حديثات الولادة وهن يحملن بين أيديهن مواليدهن الجدد..، يدنين المواليد من المبروك يحيى، بينما تدني النساء الخبازات أطباق القش وقد رتبت فوقها أرغفة الخبز بلونها الذهبي البراق.. يمسح المبروك على رؤوس المواليد الجدد وكأنه يباركها، ويدفع في فم الأمهات لقيمات من الخبز الذهبي الساخن..، وما إن ينتهي منهن حتى يمضي نحو بيوت القرية، نحو عريشته، ويغيب!.

حاشية ثالثة

لا أحد يدري كيف امتدت ألسنة النار من موقدة الزجاجين إلى موقدة الفخارين إلى تنانير الخبز إلى النار المجمرة تحت القدور.. فالتهمت كل ما صادفها وكل ما وصلت إليه من حطب، وثياب، وأحذية، وقش، ونبات، وجلود، وخيوط، وحبال، وأقمشة، وطعام، وخيام، وشباك، وحصر، وبسط، وبيارق، وأعلام،.. والجميع أحاطوا بها كالسياج وهم يتفرجون وكأنهم في مسرح أو طقس معدود،.. كما لا أحد يدري كيف غطت سحب الدخان الفضاء من حولهم فجعلت الجميع لا يرون بعضهم بعضاً بالوضوح الكامل.. كما لا أحد يدري كيف بدأ المطر يهطل غزيراً، فأطفأ النار، وبلّل الأرض، والأجساد، وبدَّد الدخان، وأعاد الأهازيج، وقرع الطبول والدفوف، والرقص، والنداءات، والأدعية، وأشعل الحركة في الأجساد فنشطت في جلب الحطب مرة أخرى من البيوت.. وأُعيد إيقاد النار هنا، وهناك.. فبدت كالستائر بين السماء والأرض.. وما إن تستوي النيران في تصاعدها حتى تعود الأمهات حديثات الولادة بمواليدهن مرة أخرى.. إلى الساحة حيث يقف قارع الطبل الضخم إلى جوار رجل عجوز قصير، ضامر الجسد، يسمونه الكاهن وينادونه بالخال، ملأ صدره بالقلائد الخرزية الملونة، وشدّ ثيابه بالأحزمة الجلدية والكتانية، وقد تنافش شعر رأسه الأشيب وانتصب في خصل لا انسجام بينها أو توافق.. راح العجوز ينظر في وجوه المواليد الجدد، إناثاً وذكوراً، ويدير

رؤوسهم يميناً وشمالاً كأنه يبحث عن علامات محددة في وجوههم ورقابهم.. والأمهات يفرشن أبصارهن على وجه العجوز الكاهن وعلى أصابعه التي تلامس وجوه أبنائهن.. منتظرات إشارة منه، أو كلمة، أو علامة.. تميّز أحداً من المواليد الجدد بين أقرانه.. لكن لا شيء من هذا يحدث لأن الخال ظلَّ مغلق الوجه، باهت الحركة، منطوياً على نفسه، ولأن الأمهات عدن إلى الوراء منكسرات، لا بريق في خطاهن، لا فرح في وجوههن، وقد زممن الشفاه فبدت كأنها مخيطة بخيوط من شمع.. وما إن انتهين، حتى قرع الرجل الضخم طبله قرعات متتالية ذات معنى، والصمت يطبق على الجميع وهم في وقفاتهم الحائرات.. بعدئذٍ، همهم الخال بكلمات متداخلة غير مفهومة.. أعادها الطبال بصوتٍ عالٍ، أخبر الجميع أن مولوداً جديداً في القرية لم يؤتَ به بعد، وأنه ينتظر مجيئه! لحظتئذٍ، سرت الهمهمات والتمتمات والغمغمات بين أفراد الحشد المجتمعين تحت المطر، وحول النيران المتعاظمة في شبوبها، ونشط الأهالي يسألون عن المرأة التي أخفت مولودها وحجبته عن الحضور والمباركة!! لكن الأسئلة ظلّت أسئلة لا إجابات لها، فما من امرأة جديدة تطلع على الناس المحتشدين حول النيران لتقدم إليهم مولودها الجديد.. للمباركة!.

تعقيب

اعتادت الشماصنة سنوياً على رؤية مثل هذا المشهد، وأن تعيش مثل هذا الاحتفال الذي يستمر يوماً كاملاً من الصباح الباكر وحتى الغروب التام.. وقد امتلأت النفوس بالمشاعر والأمنيات لعلّ السماء تخصّ قريتهم بالحظوة الكاملة فيكون الخال الجديد لحاضرة النهر من بينهم.. غير أن السنوات تمر وتمر من دون أن يظهر الخال الجديد من بين مواليدهم.. فتشيع في القرية روح الانكسار والانتظار.. وقد هزموا مرة أخرى، وخابت آمالهم مرة أخرى.. فلا تمحى تلك الروح أو تحيّد إلا بسماع أهالي القرية لقرع الطبول، والدفوف، ورنين الأجراس، التي تنبئ بوصول الخال إلى قريتهم وما على الجميع إلا الاستعداد لعيش هذا اليوم المبارك، وما على الأمهات إلا أن يهيئن مواليدهن للمباركة!.

تذييل أول

أمي تقول، إنني كنت ذلك المولود الذي لم تطلع به على الناس يومذاك لأنني كنت مريضاً بين الحياة والموت، لم أُقبِل على صدرها، ولم أقبل بها، لم أشمّ رائحتها، كنت في

غيبوبة، وإنني كنت أشهق وأغصّ، وأصفرّ وأزرقّ، وإنني كنت ميتاً لولا بكائي وأنيني..، وأنها لم تتجرأ على الخروج بي إلى الناس لتأخذ مباركة العجوز الكاهن الذي يطوف في القرى بحثاً عن مولود سيكون كاهناً من بعده، يدعو السماء فينزل المطر، ويمسح على الأجساد فتشفى من أمراضها، ويقرأ على البطون فتمتلئ، ويمر بالسهول فتصير حقولاً، ويصرخ في الآبار فترتفع المياه حتى الحواف، ويمشي في البراري فتستأنس به الوحوش والطيور، ويعيش بين الناس فيحلُّ السلام والتآخي..

وتقول أمي إنها كانت تقابلني عارية الصدر وحليبها يسيل صمغاً، كنت مخلوقاً بين الميت والحي، وأنها كانت تأخذ حليبها على أطراف أصابعها وتمسح به على شفتي كي أمتصه لكن دون جدوى.. وأنا أبكي وهي تبكي. وتقول إنني خذلتها فلم تخرج بي إلى الكاهن والناس، وأنها ازدادت حزناً وغمّاً حين علمت بأن الكاهن لم يشر لأي مولود من مواليد القرية الجدد بأنه سيكون كاهناً مباركاً من بعده، وأنه مضى مخذولاً لأن مروره الطويل اللامجدي بالقرى، ورؤيته للمواليد الجدد وعدم عثوره على العلامات المميزة، ونزول المطر على القرية.. كلّها أكدت له أن المولود الجديد موجود في القرية، وأن والدته أخفته عنه لسبب أو آخر، وأنه لم يلحّ على البحث عنه والمجيء به إليه لأن ذلك سيفسد المباركة.

تذييل ثانٍ

لا أدري كيف قرَّ في بال أهل الشماصنة أنني الكاهن الجديد، فراح الجميع، الصغار، والكبار، يتحدثون عني باحترام شديد يقارب القداسة.. خصوصاً عندما راحت النسوة يتناقلن الحديث عن بقعة زرقاء دائرية الشكل موجودة إلى جوار عيني اليمنى.. قلن إنها علامة المباركة، وتقول أمي إن البقعة الزرقاء تشكلت لكثرة ضغط إصبعها على صدغي كي تطمئن على ديمومة نبض عروقي حين كنت أغيب عن الوعي ساعات وساعات.

لقد قرَّ الجميع بأنني الكاهن الجديد.. ولا ينقص الإعلان الجهري عن ذلك سوى قدوم الخال في العام القادم.. ليمسح بيده الراشحة بالزيت رأسي ووجهي.. بعد ما غاب سنوات طوالاً ليقول للناس، لأهل القرية، وهو يشير إليّ هذا هو خالكم الجديد!.

تذييل أخير

أسرَّ الخال قبيل رحيله لنفر من أبناء الشماصنة أنه جاء إلى قريتهم، وهي القرية الأخيرة في رحلة بحثه عن الخال الجديد..، وقلبه يحدثه بأن الخال الجديد موجود في قريتهم، وقد خاب أمله لأن أمه أخفته، وقد جال في جميع القرى ولم يشعر بمثل ما شعر به حين وصل إلى قريتهم، فقد كانت نفسه مرتاحة، وأشواقه عميمه لرؤية الخال الجديد ومباركته؛ لكن خوف الأم على ابنها حال دون تحقيق أمنيته.

وقال لهم إنه مكتوب في كتابه أن الخال الجديد سيلد في قرية مجاورة للماء، وأنه بكر والدته، وسيعاني من مشكلات في أثناء ولادته، وأن له علامات، وأنه من المتعذر عليه معرفة القرية وتحديدها، لأن جميع البلاد، جميع القرى محاطة بالماء ومن جميع الجهات.. فالصحراء محاطة بالماء، والجبال محاطة بالماء، والسهول محاطة بالماء أيضاً.. لأن السماء التي سيّجت هذه البلاد بالماء.. جعلت من الماء حارساً لها، فالماء لا ينام، والماء لا يخون، والماء لا يصمت، والماء لا يوارى، والماء كائن الصحو الأبدي لبلاد كتب الله عليها الأبدية البادية!.

❑❑

مدينة الأرجوان

نبيل سليمان

في الشرفة لبث واصف يتفرج بحياد على باص الحضانة وهو يبتعد بثريا: أليست ابنتك أيها الوغد؟

ما كاد الباص يختفي حتى أسرعت رمزية في الاتجاه المعاكس الذي يقودها إلى المديرية ـ مديرية الصحة. وما كادت رمزية تختفي حتى عبّ واصف الهواء عبّاً، ثم أسرع ينهب الدرج العريض العتيق الذي يصل الأرض بالسماء: أليست امرأتك أيها الوغد؟

على السفح، أي على خد القلعة ـ كما تعوّد واصف أن يقول ـ تستلقي أربع وخمسون درجة لتصل بين الشارع وبين البيت العريق الفسيح الذي ورثته رمزية عن أبيها، وانتقلت إليه مع واصف ليلة الدخلة.

من البيت فصاعداً، يسرع السفح معشباً حتى يبلغ مقام المغربي ومسجده ومقبرته. وثمة، تعوّد واصف أن يصير خذروفاً كل صباح، ليدور حول نفسه، معانقاً البحر من سائر الجهات، كما تعانقه التلة والثكنة وما تبقى من الشجر والشوك والعصافير. غير أن واصف بدّل عادته منذ صدّق أن اللاذقية باتت غير آمنة، أي منذ رآها تتخضّب بالأرجوان أول مرة ذات صباح من شهر منسيّ ـ ربما كان نيسان ـ من سنة منسية، ربما كانت سنة 1980.

كانت المدينة قد أفاقت على المطر يدفق دفقاً، والدرب الذي على واصف أن يتسلقه إلى تلّة المغربي أو تلّة القلعة، كان موحلاً، لذلك تأخر الرجل في الخروج. ومن وسط شارع

المالكي انحرف إلى ساحة أوغاريت، ورأى الأعمدة الرومانية تغتسل جذلى، وخبط جذلان على باب بيت الدكتور عبد الرحمن هلال. وفوجئ بزوجة صديقه البلغارية تنبئ بذهاب الدكتور إلى العيادة منذ ساعة: شو شايفها بالمنام!

قرر واصف أن يتابع تسكعه تحت المطر، فلا أحد يأبه إن وصل إلى المديرية ـ مديرية الأعلاف ـ في بداية الدوام أم في نهايته. وحين صحا على أنه قبالة مديرية الصحة ـ وكان المطر قد أخذ يهدأ ـ التجأ إلى رمزية التي هالها بلله كما هال زميلاتها. ولما ذكر عبد الرحمن قالت إنها لمحته خارجاً من مكتبة عريف، فلوحت له، لكنه لم يرها. ولما لوّح واصف لها مودعاً في نهاية الكوريدور، صاح صوت مذعور: قتلوا الدكتور عبد الرحمن هلال.

قتلوا من يا مجنونة؟

ربما كان واصف آخر من صاح، مثلما كان آخر من صدّق أن شاباً ـ أو اثنين، ما الفرق حتى لو كانوا عشرة؟ ـ لحق بالدكتور الذي سبق الممرضة وفتح العيادة. وفجأة دوّى الرصاص، فما الفرق إن كانت رصاصة أم مائة، ما دام القاتل قد خرج يتهادى، وعبد الرحمن ظل ينزف حتى مات قبل أن تصل الممرضة؟

* * *

صباح الأرجوان أو صباح عبد الرحمن: كذلك سمّى واصف ذلك الصباح. ومن صباح إلى صباح، أدمن أن يستعيد ما ظلّ عبد الرحمن يعلمه لأصدقائه وصديقاته منذ كانوا صغاراً يتحلقون حوله على مشهد من أوغاريت، يعتلي حجراً في أية زاوية من زواياها، أو يغمس قدميه العاريتين في الرمل البليل ويرخّم صوته حتى يصير مثل هسيس موجة: هنا كانت معصرة العنب، وهناك كانت معصرة الزيتون. هنا كان الحداد وهناك كان السباك. أما هنالك ـ وتذهب ذراعه إلى أبعد موجة ـ فكان الصياد والشبكة والطعم: سلطعون يا واصف.

هكذا تعلم واصف أن يفتح غدة السلطعون ويلتقط جزيئاتها الحديدية. لكن عبد الرحمن انتظر حتى مات، ليعلم واصف وحده من بين أصدقائه جميعاً، كيف يبحر من راس ابن هاني مع من يصادف من الصيادين، وكيف يصبر حتى يؤوبوا بأحمال الرخويات من كل صنف، وكيف لا يفارق الفعلة وهم يعصرون الأحمال، ثم يملحون العصير ثلاثة أيام بلياليها، ويتركونه فوق نار هادئة عشرة أيام بلياليها، ثم يعهدون لواصف بالخابية الطافحة

بالأرجوان، فلا يصبغ فستاناً من الحرير لرمزية، ولا غطاء من الصوف لأرملة عبد الرحمن، بل يرش صباح اللاذقية بالدم، فتنطوي خوف الاغتيال، وتنفلش إلى طوائف ومذاهب، وتودع الأمان، بينما يتوحد الدم والأرجوان.

* * *

عبر ذلك كان واصف قد بات لا يطاق: صامت دوماً وغاضب دوماً. وكانت رمزية قد أدمنت أن تعيّره بالخوف وأن تلومه على الانزواء، إذ ما عاد يغادر غرفته إلا في الصباح، ولكن ليس ليتسلق إلى ذروة التلة ويعانق البحر، بل ليعدّ الخطى من رأس شارع المالكي، كما يفعل الآن، ثم ينسى العدّ ما إن يحاذي الباب المتهالك المقبب الذي يخفي المدرسة الأرمنية. ومن أمام الفرن الذي لا يزال يخبز على الحطب، يعود واصف إلى العدّ حتى يبلغ الكنيسة، فيتذكر ـ ربما كان كل صباح يتذكر ـ أنه لاقى ورمزية رأس السنة فيها، وكانا لا يزالان عاشقين، وقد صادفا عبد الرحمن عند باب الكنيسة، فتبادلوا العناق والقبلات والصخب، وبارك عبد الرحمن اختيار العاشقين المسلمين للكنيسة مطرحاً للقاء، وسأل رمزية:

– كنيسة من هذه يا شاطرة؟

فأسرعت باعتداد:

– كنيسة اللاتين يا دكتور.

– غلطانة يا شاطرة.

قال عبد الرحمن وهو يدعك أذنها عقاباً، ثم خاطب واصف:

– وأنت يا شاطر: كنيسة من هذه؟

– كنيسة مارنيقولاوس يا دكتور.

– عفارم يا شاطر.

قال عبد الرحمن، وكافأ واصف بدعك أذنه أيضاً، ثم اختفى في زحام العيد، وترك عيني واصف تبحثان عنه كما تفعلان الآن وقد بلغ سينما الأهرام. ولما تجدد يأسه من العثور على عبد الرحمن حياً أو ميتاً، انتقل إلى رصيف سينما الكندي، وأحسّ بالحصار بين ما تعلن عنه هذه السينما وتلك السينما، فاندفع قدماً إلى أن أسلمه شارع المالكي إلى

الحديقة: لماذا هي قاحلة؟

الكورنيش أيضاً بات قاحلاً صباح مساء، ليس فقط لأن المدينة لم تعد آمنة ليل نهار، بل لأن توسيع المرفأ نأى بالبحر عن الكورنيش، فما عادت أسراب الصبايا تملؤه عصر كل يوم، صيف شتاء. ولم يكن الكورنيش ليعدم من يهربون أو يهربن من المدارس والجامعة الناشئة، ليتسكعوا هنا كما يتسكع واصف الآن حتى تستوقفه واحدة من السيارات التي تكاثرت في المدينة إثر اغتيال الدكتور عبد الرحمن هلال، وبات واصف يحفظها عن ظهر قلب: صالون لاندروفر، أي دورية، فما الفرق إن كانت للأمن العسكري أو الأمن السياسي أو أمن الدولة أو سواه، ما دام واصف سيغادر الكورنيش عجلان، وسيتوه من زقاق إلى زقاق، متحاشياً الشوارع إلى أن يكون عليه أن يقطع آخرها قبل أن يرى نفسه قبالة مقبرة الفاروس، أي تحت الشرفة التي كانت رمزية تطل منها على عشاقها: كيف ظفرت بها وحدك أيها الوغد؟

* * *

بوغت العجوز ـ والد رمزية ـ بواصف الذي ندر أن حضر إلى بيت حميه، وبخاصة بعد موت والدة رمزية. وعلى العكس مما توقع واصف، لم يشك العجوز من الوحدة أو من عقوق الأبناء والبنات، وعلى رأسهم رمزية. ولعل ذلك ما جعل واصف يسترخي في الصالون المفتوح على المقبرة. وعلى الرغم من أنه أغمض عينيه، فقد كان قادراً على أن يرى إشارات العجوز تتنقل فوق شواهد القبور، بينما صوته يتأسّى متابعاً حديثاً لا أحد يدري متى بدأ ولا متى انقطع:

– ما بقي من دير الفاروس حجر على حجر. هذا صحيح. لكن الناس عمّروا الدير بعد التحرير. عسكر صلاح الدين أيضاً عمّروه.

قال واصف متأكداً:

– العسكر دمّروا اللاذقية كلها. شو عمّروا وما عمّروا؟

عندئذ تراخت ذراع العجوز، وزمّ شفتيه، فأشفق واصف عليه. ولكي يستلّ غضبه، راح يمجّد البطل الذي حرر اللاذقية من الفرنجة، وغفر للعسكر الذين حطموا ما حطموه من

الأعمدة الرومانية ومن الألواح والأحجار الرخامية، وحملوا ما لم يحطموه إلى الشام.

كان الرجلان متقابلين ملء الأريكتين الوحيدتين العتيقتين. وبمشقة باعد واصف أجفانه، بينما سأل العجوز بازدراء:

– هل تعرف أين تعلم المعري الفلسفة اليونانية يا أستاذ واصف؟ هنا يا صهري العزيز. هنا في دير الفاروس. هذه المقبرة تشهد. ماذا تعرف أنت؟

قال واصف ساخراً:

– أعرف أن مدينتك جنّنت المعري: هذا بناقوس يدق وذا بمئذنة يصيح.

انتفض العجوز وصاح:

– عمرها اللاذقية ما عرفت الشقاق إلا على أيامكم.

أطبق واصف أجفانه ممتعضاً. وكأنما أصابت الأجفان عدوى العجوز بالشتات، إذ راحت تلاعب الأخيلة: تطير بوالد رمزية من هذه الأريكة إلى المقبرة، تحشر العجوز إلى جانب زوجته، تنبش القبور جميعاً وترسل ساكنيها إلى البحر، تعود بالمقبرة فضاء حراً وملوناً، كما كانت قبل أن يحرر صلاح الدين الأيوبي المدينة أو قبل أن يطمرها بركان. وحلا لأخيلة واصف أن تجمع والد رمزية بأبي العلاء المعري يوماً في كازينو السياحة والاصطياف، وبالمتنبي يوماً في منتجع الشاطئ الأزرق، وأن تشيد بيوتاً صغيرة وحلوة حول الدير، فينهض حي الفاروس، وتطلّ رمزية من هذه الشرفة على عشاقها، ويكاد واصف أن يظفر بها، لولا أن الأرض يزلزل زلزالها، فيأتي صوت أبي رمزية متأسياً ومتابعاً حديثاً، لا أحد يدري متى بدأ ولا متى انقطع:

ـ ما بقي في اللاذقية حجر على حجر. تحولت البيوت إلى قبور. ومن نجا لجأ إلى البساتين.

تساءل واصف بصمت: متى كان ذلك؟ ولأن للعجوز سمع الخلد، قال:

ـ في مثل هذه الأيام. أواخر نيسان قبل مئتي سنة.

فتمتم واصف ساخراً:

ـ أقلّ.

قال أبو رمزية غير آبه:

ـ أقل بقليل. وفي البساتين سرى أن زلازل أكبر سوف تتوالى، فأسرع الناس إلى الأنقاض، وجاءوا بما نجا من البهائم والأشياء، ثم أسرعوا بعيداً.

ـ إلى البحر؟

سأل واصف مصطنعاً البلاهة، فتابع أبو رمزية ساخراً:

ـ إلى القرى يا فهيم. نصبوا الخيام في البراري يا فهيم، وانتظروا. لكن الله لطف بهم ولم يقع زلزال جديد.

ـ بعد ثلاثين سنة وقع.

قال واصف متعالماً.

ـ أقل بقليل. لكن الطاعون فشا بعد ثلاثين سنة من الزلزال. هذا صحيح.

تمتم العجوز بصوت ناعس. وبعد قليل سكن تماماً، كأنه أغفى عميقاً، أو مات بسلام كما خمّن واصف، وربما كما تمنى وهو يتسلل.

* * *

عندما عاد واصف إلى البيت كانت السماء قد صحت تماماً، كأنها لم تمطر منذ شهر. وزيّن الغروبُ الصحو بألوان فاتنة، لكن واصف كان منهكاً ومنقبضاً.

كان قد قضى بقية نهاره كأنه يتفقد المدينة أو يودعها. وبدت له المدينة مرة على أهبة كارثة، ومرة كأنها خارجة لتوها من كارثة. ولعل ذلك ما جعل استراحاته تبدأ بمسجد جعفر الصادق وتتثنى بكنيسة البروتستانت، ثم تتوزع بين مسجد أبي الدرداء وجامع العوينة وكنيسة الأرمن وجامع الأمشاطي وكنيسة الموارنة وجامع الميناء: هنا طالت استراحة واصف كما طالت قرب ضريح أم السلطان. ومن استراحة إلى استراحة كان يزداد تشوشاً. وقد يكون الجوع ضاعف ما به، وقد يكون الإحساس المبهم بالغربة، على الرغم من التحيات التي تبادلها مع بعضهم ومع بعضهن. وأخيراً تخلى عن عناده وتناول سندويشة الفلافل من عند الحموي كما كان عبد الرحمن هلال يفعل كلما تسنى له، حتى

بعد ما صار الطبيب الأول للأمراض العصبية في اللاذقية.

من بعد الحموي توحد ظل واصف وعبد الرحمن: ميت يُبْعَثُ حياً وحيّ يُبْعَث ميتاً. ولكي يصحّ ذلك، اشتبه على الصديقين كل شيء، فحسب كل منهما الآخر تلك الأضحية التي سوف تُنحر ها هنا، على مرمى حجر، في أي ركن من أوغاريت. وليكن أحدهما طفلاً والآخر طفلة: ما الفرق ما دامت الأضحية ستطلى بالجبس وتلف بالديماس؟

غير أن واصف تمنّى ألاّ يوضع في الناووس. وما دام ذلك مستحيلاً، فقد تمنى ألاّ يُنْزَلَ الناووس إلى القبر. فليكن ذلك من نصيب عبد الرحمن، ليس فقط لأنه سبق إلى الموت، بل لأنه كان يتباهى بجده الفينيقي، وذلك الجد هو من استنّ للأضاحي تلك السنن. وقد يكون من قتل عبد الرحمن، إنما قتله جزاء على فينيقيته أيضاً، وليس فقط لأنه شيوعي أو علوي كما رددت اللاذقية في صباح الأرجوان أو في صباح عبد الرحمن: شو رأيك يا رمزية؟

* * *

لم ينبس واصف بغير ذلك السؤال منذ أوى إلى البيت، فنظرت إليه رمزية باستهجان، وأسرعت إلى غرفة ثريا. وللمرة الأولى أغفى مبكراً، ربما قبل أن تغفو ثريا. وللمرة الأولى يسبق واصف الفجر: خفق قلبه سريعاً، أفاق مجفلاً، هدأ القلب سريعاً وخلّف لصاحبه أثر دغدغة. تبسم الرجل بينما تسللت إلى جفنيه أصابع غليظة وراحت تدعك بقسوة. غارت الابتسامة، وحاص رأس الرجل فراراً من الأصابع التي ازدادت غلظةً وقسوة. وفجأة اخترقت سمعه رصاصة، بل ثلاث، بل زخّة. زخّة من الرصاص مثل زخّة من المطر. وفجأة تفرقت الرصاصات، ثم أطبق السكون، بينما كان السرير قد كوّر واصف وسمّره ونشّف ريقه. وربما كان سيظل كذلك إلى يوم القيامة، لولا أن رمزية اقتحمت الغرفة بصوت هلوع:

ـ نايم والدنيا خربانة؟!

ـ شو صاير؟

تساءل بصوت أكبر هلعاً، ولغط بما لم يتبينه مثلما لم يتبين ما لغطت رمزية به، حتى إذا اقتحمت الشرفة، ورفرفت في الغرفة نسائم الفجر الباردة، أدرك الرجل أن الرصاص قد

عاد يزخّ، ولكن مثل البَرد هذه المرة، وبعيداً عن هذا البيت الآمن في هذا الحي الآمن في هذه المدينة ال...

هل باتت اللاذقية غير آمنة؟

تساءل وهو يجر قدميه إلى الشرفة. ولما التصق كتفه بكتف رمزية، تمنى لو أن سريرها يعود إلى الغرفة. وسرى الدفء في الساعدين اللذين تماسّا مصادفة. وأحسّ واصف برجفة مبهمة سرعان ما أسفرت عن الخوف، بينما أخذ الرصاص يتلاشى. لكن جذع رمزية الذي مسّ جذع واصف مصادفة أيضاً، بدّل الخوف بالشهوة. وانتظرت الشهوة حتى أطبق الصمت، عندئذٍ طوق ذراع واصف خصر رمزية وهو يهمس:

ـ خايفة؟

ـ وأنت؟

همست رمزية باشتهاء أكبر جعل ذراعيها تطوقان عنق واصف، ثم تدفنان وجهه بين ثدييها. وللمرة الأولى منذ تزوجا قبل أحد عشر عاماً سبقت شفتاها شفتيه، ولم تستح أصابعها من عضوه. وللمرة الأولى أيضاً منذ تزوجا، انفجر عضوه في قبضة رمزية التي طاب لها أن تبالغ في الدعك. ولعل ذلك لم يكن سخرية أو انتقاماً، بل فضولاً وحسب. ومهما يكن، فقد جعل الدعك أسنان واصف تصرّ، وأنفاسه تتوجّع، بينما غدا عضوه كالخرقة.

* * *

وما إن عاد الرصاص يلعلع في فجر المدينة الآمنة حتى غدا واصف كله كالخرقة. وكانت رمزية قد غادرت الشرفة، وكان واصف قد شيعها بحمد الله على أنها تركت له وحده هذه الغرفة، ونقلت سريرها إلى غرفة ثريا التي لم تكن مشيتها قد استقامت بعد: لماذا تمنى إذن أن يعود سريرها إلى الغرفة التي أخذت لعلعة الرصاص ترجّها رجّاً؟

لا لا. هذا ليس رصاصاً. هذا ـ على الأقل ـ قنبلة تدك دكاً فجر المدينة التي لم تعد آمنة: فكّر واصف وهو ينقذف إلى الغرفة التي قذفته إلى الصالون، وإذا بثريا تدعك جفنيها، ثم تتثاءب، ثم ترمق أباها بحياد مثلما سترمقه رمزية حين تظهر حاملة حقيبة صغيرة وكيساً أصغر، معلنة بجهامة:

ـ نحنا ببيت أهلي.

وكل ذلك إذن قد جرى البارحة. أما الآن، فقد صحا واصف على السكون الصافي والضياء الساطع والوحدة النبيلة: بلا زوجة، بلا بنت، بلا رصاصة، بلا قنبلة، بلا اللاذقية كلها.

نفض الرجل يده من كل شيء، وراح يتقافز بين السرير والحمام وفنجان القهوة ونافذة المطبخ والخزانة والدرج ومدخل البناية الذي فغر كأنه قبر طري يلفظ حمله التافه، أي يرمي هذا الرجل في شارع المالكي كما رماه البارحة، ولكن ليس في مثل هذه الساعة المبكرة،وليس بمثل هذه الخفة: هل أنت فرح حقاً برحيل ثريا ورمزية أيها الوغد؟

يا سيدي فرحان ونص: انتفضت خطواته مؤكدة، وأضافت قبضته وهي تتكور أن الأمان في بيت أهل رمزية أكبر، حي الفاروس أكبر أماناً من حي القلعة، وحي القلعة أكبر أماناً من حي الرمل، بل حي الرمل أكبر أماناً من حي الصليبة، وما دامت اللاذقية كلها ترفل بالأمان، فما كان البارحة إذن لم يكن: بماذا تهرف أيها الوغد؟

* * *

ظل السؤال يضعضع واصف وينعطف به من شارع المالكي يميناً ويساراً، ليقطع الزقاق تلو الزقاق حتى تطلع له ثانوية جول جمال. ومن خلال صخب الطلاب تراءى لواصف أن صوت حميه العجوز يقترب مباهياً:

هنا درست. كنت في البروفيه، هذه التي تسمونها اليوم الشهادة الإعدادية، عندما كان حافظ الأسد وأدونيس في البكالوريا.

وصار صوت العجوز صدى حنوناً بعدما تذكر أن هذه الثانوية حملت اسم جول جمال عندما كان هو في البكالوريا.

جول جمال بطل وبيستاهل: تمتم واصف بما كان عبد الرحمن هلال يردده كلما تذكر جول جمال. كان عبد الرحمن يردد أيضاً أن جول جمال تخضب بالأرجوان كما يليق بالفينيقي. وكرمى لواصف كان يضيف أحياناً: كما يليق باللاذقاني. وفكر واصف وهو يتقدم

نحو مقهى الاسكندرية أن الدم هو ما تخضّب به جول وعبد الرحمن: الأول في البحر والثاني في عيادته، الأول ليرد البارجة الفرنسية عن مصر والثاني ليرّد.. ليرد من عن سورية؟

أسهد السؤال واصف لیالي بطولها منذ ذلك الصباح الذي سماه صباح الأرجوان أو صباح عبد الرحمن. كان الجواب يصدعه مرة: الإخوان المسلمون، ومرة: المخابرات، ومرة: عملاء صدام حسين، ثم باتت للجواب أخيراً صيغة واحدة: عبد الرحمن هلال يرد عن سورية من قتلوه. وعندئذٍ غط السؤال في بيات عميق، ولم يستيقظ حتى البارحة، مثله مثل واصف الذي كان يغط في نوم عميق حين أيقظته ثريا بعيد التاسعة باكية:

ـ بابا: ما إجا الباص.

وثريا إذن لن تذهب إلى الحضانة. وسوف يكون على واصف أن يرعاها حتى تعود رمزية من المديرية ـ مديرية الصحة ـ بعد ست ساعات. لكن رمزية عادت بعد ست دقائق تهدر:

– الطرقات مقطوعة يا واصف. لا تكسي ولا باص. خفت أن يأخذوا ثريا إلى الحضانة. لو رحت يا ماما كيف كنت سترجعين؟ حاولت الوصول إلى المديرية. عجزت يا واصف. يقولون: الشيخ يوسف صارم بسلامتك.

سأل واصف بضيق:

ـ إيه وشو يعني؟

فنظرت إليه بحنق، ثم تابعت الهدير:

ـ شو يعني؟ يعني قتلوه كما قتلوا عبد الرحمن. خلص خربت اللاذقية مثلها مثل حماه ومثل حلب. صارت سوريا كلها مثل لبنان. لا تنس أن الشيخ يوسف علوي. قالوا: هو الإمام، وقالوا: هو المؤذن، والجامع جامع جعفر الصادق، بتعرف شو يعني أم أزيدكم شرحاً؟

تجاهل واصف السخرية ولبد حتى غادرت رمزية وثريا. عندئذٍ اندفع مثل ثور هائج من باب البيت إلى مدخل البناية الذي لم يكن قد أشبه فم القبر بعد. ومن المدخل إلى ست

وخمسين درجة لن يعدها هذه المرة، فالشارع الذي ما كاد يتوسطه حتى أحس بأن أحدهم يلاحقه، وسيقبض عليه بعد خطوة أو خطوتين، كأن واصف عمران ـ مدرس الرياضيات الذي نقل بعد اغتيال عبد الرحمن هلال إلى مديرية الأعلاف لأن المخابرات صنفته معارضاً ـ هو من قتل الشيخ يوسف صارم. وأخذت الوساوس تتناهبه: أطلقت الرصاص على المغدور أم طعنته بالسكين؟ بالاثنين يا سيدي. صف لنا ما فعلت. كمنت للشيخ أمام بيته يا سيدي، ولما خرج ليرفع الأذان، صحت به: خذ، وأخذ رصاصة في الجبهة، والثانية إلى الأسفل قليلاً، والثالثة في السرة. ثم أيها المجرم: ماذا فعلت؟ ثم نصبنا الكمين أمام الجامع يا سيدي. وكالعادة، بكّر الشيخ خوفاً من أن يؤم بالمصلين غيره. صحت به: خذ، وأخذ، أخذ طعنة نجلاء واحدة كانت كافية يا سيدي. ولماذا أيها المجرم؟

شقت الصيحة سمع واصف، فنطّ عالياً مثل القرد، ونجا من الحجر الذي هشّم زجاج السيارة الرابضة إلى اليمين، واندفع مع من اندفعوا شرقاً. وحين رأى نفسه يكاد يخرج من المدينة تنبه إلى أنه يبدو نشازاً بين أولاء الشباب، فتباطأ، وفجأة هشمت عصاة أحدهم زجاج السيارة الرابضة فوق الرصيف المقابل. وما كاد واصف يصحو من ذهوله حتى تدافع الشبان الغاضبون نحو الدوار الذي بدا من بعيد يغص بالسيارات:

بحذر تقدم هو أيضاً من الدوار. ولما بلغه التفت خلفاً كأنه يودع المدينة، وإذا بكتف تدفعه وصوت يبربر: يلعن أبو أشرف طايفه ليلحق أبو أرذل طايفه. ولك استحوا. ولك خافوا ألله. ولك رجعتونا لورا مية سنة. الله يرحم أيام فرنسا. الله يرحم أيام تركيا. واختفى الصوت وصاحبه فيما تفجر به الدوار: مئات الأذرع تلوح عالياً بعصيّ وسواطير وسكاكين وأسواط وقبضات، والحناجر تنشق منادية بالثأر، وصدر واصف ينشق: أي ثأر هذا يا مجانين؟

كان الحشد قد غدا سوراً منيعاً، وإلى اليمين كانت الطريق الخارجة من الدوار تضيق بالسيارات، مثلما كانت السيارات تضيق بمن فيها، فالكراجات انتقلت إلى هنا: تطوع أحدهم بالشرح لواصف عندما رأى ذهوله. وهمّ واصف بأن يؤكد لرجل أن ما يذهله هو هؤلاء الذين ملأوا السيارات، لكن الرجل اختفى، ففكر واصف بأن المدينة قد هانت على هؤلاء جميعاً، ولعلهم لم يحبوها يوماً. لعلها لم تكن يوماً لواحدهم غير لقمة يزدردها أو فرجاً يولغ فيه أو رصيداً أو دماً يشخب من رأس هذا الشاب الذي لن يقدر واصف على أن ينساه: رأس مدور

وحليق وضخم، عينان واسعتان وأذنان أكبر، وسيف ذو شعبتين كأنه ذو الفقار الذي ينادي الشاب صاحبه. وأعشى سطوع السيف عيني واصف، ثم أعماهما عندما بدأ يتمرى على جلدة رأس الشاب. واصطبغت الجلدة بالأحمر القاني، وطرطش الدم وجوهاً ورؤوساً وقمصاناً. وفي الأصداغ راحت عروق تطق كما تطق الحناجر ثأراً مجيداً لمن ممّن؟

صاح واصف، لكن الخوف حبس صيحته في صدره. وبفضل الخوف زحفت قدماه خلفاً حتى ابتعدتا عن الحشد. وحين تلمستا الأمان أسرعتا نحو دوّار بوقا الذي تشكله الأعمدة المدورة الشاهقة. وهفت عينا واصف إلى ما تحفظان منذ عهد الصبا من كسور الأعمدة في تاج أو خاصرة، لكن جيب لاندروفر اخترقت الدوار وربضت أمام العمود السليم الوحيد.

من نوافذ الجيب أطلت فوهات الكلاشينات، فتنحى واصف، وإذا بفوهات أخرى تطل من الباب الخلفي للجيب. ويبدو أن خطأ ما قد وقع، فقد يكون خوف واصف انقلب شجاعة عندما أخذ الحشد يملأ الدوار، فتقدم متحدياً الدورية أو متحدياً الحشد. وقد يكون الخوف أدرك الدورية نفسها، أو قد تكون شجاعة أكبر من شجاعة واصف هي ما جعل أحداً من الحشد يتحدى الدورية. ومهما يكن فقد اخترقت سمع واصف رصاصة، بل ثلاث، بل زخة من الرصاص مثل زخة من المطر، وربما مثل زخّة من البرد، فتلفت معاتباً ومتأثراً، وإذا بوجه مشرق يقبل من جهة البحر. وكلما اقترب كان يزداد شبهاً بوجه عبد الرحمن. وعندما صار قبالة واصف تماماً، تراءى صاحب الوجه لكثيرين يحمل خابية طافحة بالأرجوان، ويدلقها فوق واصف الذي كان قد ارتمى على الإسفلت يتقيأ دماً.

❑❑

رقصة البهلوان*

خيري الذهبي

هز راضي رأسه إيجاباً، شاعراً بأنه هزم أمام هذا الفضولي، فقام. واضطر رشيد إلى القيام، قال راضي في تلطف: "أحسُّ أني نعست. أنت على حق. وأعتقد أنك نعسان أيضاً. امض الآن، وسأهتف لك إن جدَّ شيء.

استعد رشيد للمضي، ولكن بحركات متكلفة، ففهم راضي وفكر: لقد نزع الرجل كل أقنعة مدير المكتب، فمضى إلى درج المكتب واستخرج بعض المال، ثم صافحه مودعاً داسّاً المال في يده فنقل رشيد يده إلى جيبه دون خجل، ومضى.

صحبه حتى الباب الخارجي. عاد إلى مكتبه، واتجه دون تردد إلى جهاز الكومبيوتر، فاستقبل البريد، ثم حوَّله على عادته إلى الطابعة وعاد إلى كرسيه المريح، وراقب الخادم تحمل بقايا العشاء في انتظار أن تنهي الطابعة طباعتها.

لم يكن ريحان من الذين يعيشون لحظتهم، الذين إذا ما كانوا شبعانين لا يفكرون في الوجبة التالية، وإذا كانوا في فراشهم لا يفكرون في يومهم القادم، بل كان من النوع المعذب الخائف من الغد، ومن الساعة التالية، ومن الوجبة التالية، ومما يخبئه له القدر من مصائب.

* فصل من رواية تحمل الاسم نفسه ستنشر قريباً.

كان الولدان قد وجدا في إعادة رصف حجارة الضريح تسلية لم يكن لهما بها عهد، فانشغلا بها، أما ريحان فقد استلقى على الطراحة في الباحة يفكر: هاهو جشعك الأحمق يقطع صلاتك بماضيك تماماً، فلا ضريح لتحرسه، ولا حكايات عن بطولات جدٍّ تحدى الموت، وترك قدمه تطلُّ من الضريح برهاناً على كرامته المخالفة للمألوف، ولا حطم إذاعة بعد اليوم فهو لن يجرؤ على قراءة الأعشار وهو يعرف أنه بيده الآثمة قد حطّم ضريح الجد.. وذكر التميمة، فأثقلته بكتابتها السباعية في دوائر: لا تخن العهد، تنهد وهاهو قد خان العهد إذ لم يؤذ القدم الشريفة فقط، بل حطَّم الضريح، وأبدى سوأته الخاوية هه. لا تخن العهد. ولكنه لا يذكر أنه عاهد أحداً على الحفاظ على الضريح فكل ما يذكره هو أنه استمرَّ في عمل كان يقوم به أبوه، ولا يذكر أن أباه عاهده، أو طلب منه الحفاظ على العهد، فما معنى هذه التميمة السخيفة التي وجدها معلقة في عنقه على غير توقع منه.

انتصب، أراد أن ينتزعها، ويرميها حين قرع الباب، فازداد غضبه: زوار جدد.. هه.. ـ أطلق نفثة سخرية ـ لضريح من حجارة لا تضم حتى القدم المجعجعة. تكرر طرق الباب بقوة، فاتجه إليه! سأعتذر منهم.. سأجد عذراً. ولكن. لا.. لن يكتشفوا الضريح الخالي.

فتح الباب، ولكن الطارق كان أبو عيدو. وكان وراءه عتال مع طنبر وأمامهما صفيحتا سمن وزيت، فنظر ريحان إليهما مندهشاً يسأل دون لغة: ما معنى هذا، ولكن أبو عيدو دفعه في لطف وهو يقول لعتال الطنبر: فوت أخي. فوت. ما في نسوان بالبيت.

رصفا الصفيحتين في المطبخ الخالي إلا من موقد حطب لم يستخدم منذ زمن طويل، ثم مضيا، راقب ريحان ما يجري مذهولاً لا يفهم شيئاً ولكن عودة العتالين مع أكياس السكر، والبرغل واللحم جعله أخيراً يمسك بيد أبو عيدو ويشده جانباً ليسأله ما الذي يجري، فيطلق أبو عيدو ضحكته المسرسعة ويقول: كريدي.

خرج أبو عيدو مع العتال، وعادا مع موقد كاز جديد، وطناجر جديدة، وصحون جديدة، ولما أفرغ الطنبر تماماً من محمولاته ودعه أبو عيدو، وعاد ليخلع حذاءه مكسور القفا، ويقول: اليوم رح نعمل غدا مدهن، خلي هالأولاد يشبعوا.

ولكن ريحان المثقل أساساً بديون الحارة هتف فيما بين الهمس والصراخ المحرج: وكيف سنسدد؟

ـ قلت لك كريدي. الله ما بيقطع حدا.. كريدي أبو الرياحين، كريدي.

استسلم ريحان لجنون أبو عيدو، وقال في سره: خربانه، خربانه، دعها تخرب حتى النهاية، أعطى أبو عيدو الولدين صحني عوامة، وأراهما صينية حلوى بالهريسة باللوز، ولكنه أفهمهما أنها لما بعد الغداء، ثم تكشَّف عن رجل آخر غير عتال كراج بغداد، وسكير زقاق رامي، تكشف عن طباخ حنون، تعاون معه ريحان، واشتعل موقد الكاز، وسرعان ما انطلقت من البيت رائحة اللحم المقلي بالدهن والبصل، وعاد للبيت شكل الأسرة السعيد...

لكن ما فاجأ ريحان والجميع في انتظار نضج الطعام حمل أبو عيدو للسلم الخشبي إلى الغرفة الكبيرة حيث أسنده إلى الجدار قرب المكتبة، ثم أخذ يدق مسمارين إلى جانبي المكتبة وريحان المستسلم لعجائب أبو عيدو يكتفي بالتفرج، وما إن ثبَّت المسمارين حتى أخرج من عبِّه شرشفاً أخضر كبيراً مطرزاً بالأغباني وثبَّته بالمسمارين، فاختفت المكتبة، وعندئذ تجرأ ريحان، فسأله عن سبب هذا كله، فقال في وقار:

ـ منظر المكتبة عم يجنني. بيخليني حسّ قديشني جاهل. أخي منغطيها، لا عين تشوف، ولا قلب يحزن.

في اليوم التالي كانت المفاجأة الجديدة. فقد رجع أبو عيدو من السوق، ومعه ثياب جديدة لريحان، وللولدين، ولأبو عيدو نفسه، ولما احتج ريحان سكَّن أبو عيدو احتجاجه: لك طوِّل بالك. قلت لك كريدي. الله ما بيقطع حدا. كريدي.

أما المفاجأة الكبرى، فكانت في استئجار أبو عيدو لبيت أبو مصطفى أفخم بيوت الحارة وأنفسها، وارتعب ريحان، فما الذي تفعله. من سيدفع أجرة هذا البيت. إياك أن تقول كريدي. ولكنه هزَّ رأسه يقولها دون أن ينطقها.

انتقلوا أخيراً إلى البيت الجديد المفروش بفرش جديد. بيت ليس فيه مراحيض تنظف براتب شهري من وزارة الأوقاف. ولا ضريح لجد كرامته قدم ناتئة من قبر اختفت حين طاردها النقض، والبحث عن الكنز تحتها.

استسلم الولدان للعز الجديد، والثياب الجديدة، والدراجات الجديدة. فبدا عليهما بسرعة أنهما أبناء أكابر. أما ريحان الذي تغيَّر لديه كل شيء، الثياب، والجمال الرباني الذي حط

عليه على غير علم منه، فصار أسطورة الحارة ما إن يمضي من البيت إلى المقهى مصحوباً بأبو عيدو في ثيابه الجديدة، وخنجره الفضي إلى جانبه حتى نسي أهل الحارة تاريخه الضريحي، والمراحيض، ومقرئ الأعشار بالقطعة، فالرجل الذي يرونه كل يوم كان فاتناً للرجال، فما بالك بالنساء.

عرف ريحان الذي طالما اعتاد النساء المرور به، وكأنهن لا يرينه، فليس فيه ما يلفت الانتباه، شكله العادي ولحيته الخفيفة تعطيه منظر بله هادئ يخفي وسامته الرجلية، أما انحناء كتفيه ونظره إلى الأرض في خجل فكأنه يقول للجميع: انظروا أنا حارس الضريح، ومقرئ الإذاعة التقي. لا شهوة، ولا رغبة لي في النساء، فلم يكذبن رغبته، وانصرفن عنه. ولكنه فجأة حين لبس البدلة الجديدة المكوية، وحلق لحيته، وازدان بالجمال الذي لم يكن له به عهد صار مطلب الفتيات والنساء يلاحقنه في مروره بالآهات، ويطاردنه بأغنيات محمد عبد الوهاب وأم كلثوم التي دخلت مؤخراً البيوت المتظرفة محمولة على كوانات وأسطوانات تبثها الغراموفونات.

لم يفهم أبداً لم انتشرت في الحارات كوانات الحب، ولم يفهم لم كانت تنطلق حالما يمرّ تحت نوافذ البيوت في طريقه إلى السوق أو المقهى، ولكن تساقط الياسمين المفاجئ عليه، أو سقوط وردة حمراء أخذ يلفت انتباهه، أما ما أخرجه تماماً من بلاهة الصبا، فكان حين عبر ليلاً من تحت القناطر ليفاجأ بكفين طريتين تمسكانه بقوة، ثم ينقض وجه كان مغطى بمنديل أسود، فيقبله بقسوة كادت تمزق شفتيه، ثم تهرب المرأة بعد أن تركت بين يديه منديلاً أبيض مطرزاً بالوردي، معطراً بالريف دور، ومزيّناً بحمامتين تحملان بين منقاريهما كلمة ـ حبيبي بحبه ـ مطرزة على راية مدلاة بين الحمامتين.

كان الولدان يسمعان طرقاً على الباب، فيفتح أحدهما الباب ليفاجأ بقطرميز من مربى الورد وحيد لا حامل له، فيحمله إلى الداخل ليتسلى مع أخيه بتذوق الورد المسكَّر الذي يذوب في الفم، أما حين يفتح أبو عيدو الباب ليفاجأ بقطرميز من مربى الكباد، فقد فهم الرسالة، فالكبَّاد حارق الأكباد... ثم يتأمل الحارة طويلاً يتساءل. من مرسلة هذه الرسالة المتخفية وراء ستائر الخشب المثقبة ترى ولا تُرى.. وكان في الآن نفسه يتأمل ريحان متسائلاً عما يتغيَّر فيه مع ورود هذه الرسائل، ولكن الرجل الذي اكتشف جماله الجديد اكتفى بالمرآة يتأمل حسنه الذي لم يره من قبل غير مصدق، ثم يقول: سبحان الخلاق على

ما خلق.

في هذه الأثناء ورد إلى المدينة كوانات جديدة تحمل أعشاراً من القرآن بأصوات مصرية عذبة، محمد رفعت، و...، ومصطفى إسماعيل.

كان مدهشاً أنَّ كثيراً من البيوت أخذت تذيع أعشار القرآن تتحدث فيه عن يوسف وحسنه وتقطيع النساء أصابعهن حين يمر ريحان أمام البيت، وأصرَّ ريحان على عدم الفهم. كانت مرآته الصغيرة في الجيب، والكبيرة في باحة البيت كافية لإشعاره بالرضى الكامل. ثم التمتمة: سبحان الخالق فيما خلق! كان سعيداً بأبو عيدو، سعيداً بهذا الكريدي غير المنتظر، سعيداً بكل ما يهطل عليه من نعم لم يسألها، سعيداً بالورود تتساقط عليه وتحمل إلى باب بيته. كن يرسلن إليه أزهار الشابّ الظريف ليعرف أنه ظريف، وأزهار فكر فيني ليعرف أنهن يفكرن فيه، وأزهار الكباد ليعرف أن أكبادهن توجعهن كلما مرَّ بهنَّ. وأزهار القلب المحروق ليعرف أن قلوبهن احترقت. وأزهار ورد الأرق ليعرف أن مرضهن القاتل هو الأرق، وأزهار عطر الليل ليعرف أن وجوده قريباً منهن يعطر لياليهن، أما أزهار الجرح الدامي فكانت ليعرف أن قلوبهن تنزف من العشق.

أصرَّ على عدم الفهم، ولكن. كان لابد لواحدة منهن أن تستطيع الإيقاع به أخيراً، فلقد مرَّ أمام بيت مؤجره أبو مصطفى، وكان حين يمر لا يرى إطار الباب المسوَّر بالحجر الأبلق، ولا يرى النوافذ، ولا الشُريفات من الخشب المثقب تطل على الحارة، ولكن حين سمع الشيخ محمد رفعت يتلو: إنَّ خير من استأجرت القوي الأمين، ثم تتوقف الأسطوانة لتعيد الآية نفسها تساءل: ما الذي أصاب الغراموفون، فتوقف عند هذه الآية تتكرر، وتتكرر حتى يغيب في آخر الحارة.

الوحيد الذي فهم الرسالة جيداً كان أبو مصطفى الذي اختلى بزوجته، وسألها: ما معنى ما يجري؟ فحدثته عن الرجال العقلاء الذين يخطبون لبناتهم قبل أن يخطبوا لفتيانهم، ففهم الرسالة، وقرَّر العمل.

في يوم الخميس دعا أبو مصطفى ريحان إلى طاولته في المقهى، فلم يملك ريحان الرفض، فالرجل ثري الحارة، وكبيرها، فمضى إلى طاولته، وشرب معه السحلب المزيَّن بالفستق واللوز ومسحوق جوز الهند، وحين دعاه أبو مصطفى إلى الغداء في الغد في

بستانه بستان الحجر لم يجد أبو عيد مبرراً لأي اعتذار، فوكز ريحان سراً ليوافق.. ومضيا في اليوم التالي لتلبية دعوة أبو مصطفى إلى الغداء في بستان الحجر حيث المشمش والخوخ والجانرك والدراق المبكِّر يزين الشجر.

كانت الدعوة لأكابر الحارة، ولكن حين وصل ريحان وأبو عيدو والولدان لم يجدوا من المدعوين سواهم، ولم يبد الضيق على وجه أبو مصطفى الذي دعا أبو عيدو إلى لعب الطاولة. راقبهما ريحان يلعبان طويلاً حتى سئم، فشجَّعه أبو مصطفى على التجول في البستان، وقطاف بعض المشمش والجانرك في انتظار إعداد الغداء.

24

رفع راضي رأسه عن الملف، وتمتم: كأني أشم رائحة الحكايات الشعبية، أو رائحة ألف ليلة وليلة، عن الشاب.. الفقير الذي يحلو فجأة، ويغتني فجأة، ويصبح محطّ أنظار البنات فجأة. أليس في هذه الحكاية كثير من أحلام يقظة المحرومين. أليست ألف ليلة وليلة في المحصلة الأخيرة حلم يقظة كبيراً، وكاد ينغمس في مناقشة حلمية ألف ليلة وليلة حين استوقف نفسه: راضي. ما هذه العادة الكلبية، في السخرية المرة الدائمة من كل شيء تلقاه.. أو تسمع عنه. لنفترض أن الحكاية معاصرة، ولنفترض أن ريحان هذا قد ربح جائزة اليانصيب الكبرى، أو ورث عماً غنياً شديد الغنى مقيماً في أميركا مثلاً أليس هذا شيئاً مألوفاً؟ ولنفترض أنه استأجر رجلاً خبيراً ليحسِّن صورته. فأجرى له عمليات تجميل، وعمليات تغيير مظهر خارجي، الملابس، السيارة، البيت. أفلن يحصل له ما حصل لريحان. لم تريد من كل ما ترى أن يكون مطابقاً للواقع الميكانيكي، أترك للأمر بعض الخيال، أطلق نفثة تهكم على عادته، وعاد إلى الملف.

مضى ريحان يتمشى في البستان، وكان البستان معتنى به حتى الحد الأقصى، معتنى به ليس بستاناً للبهجة والمتعة، فبستان الحجر لم يكن يبعد عن الحارة أكثر من عشر دقائق مشياً، وكان فيه كل شيء، نهير صغير يدور بالبستان من كل جوانبه، فالنهير لم يكن نهيراً عابراً منه يروون البستان، بل كان نهيراً قد حُدِّد مساره ليطوف حول أركان البستان قبل أن يخرج ليسقي البساتين الأخرى، وكان في النهير بطة بيضاء ومن خلفها سبع بطيطات سحرنه، فتوقف يتأملهن. مضى قليلاً، وسمع أنين ناعورة صغيرة تحمل الماء، ثم تعيده إلى النهر، لم يكن المراد منها أكثر من الأنين واندفاق الماء من دلائها العليا. مضى قليلاً إلى الأمام فسمع صوت غراموفون يغني: محلاها عيشة الفلاح،

فتساءل: من أين يأتي الصوت. تقدم إلى الأمام ليرى ساقين ناعمتين مدلاتين في النهر تعبثان، وتطرطشان، أحس بخجل وحاول الانسحاب فهو يتلصلص على أعراض الآخرين، ولكن ضحكة رقيقة جعلته يتوقف. ما هذا. أجراس فضية؟ استتر بأغصان شجرة مشمش، واقترب يتفرج، ورآها. كانت قد أرخت شعرها الأسود على كتفها، وتركت ساقيها تعبثان في الماء، وكانت رغم الغراموفون العامل على بطارية كبيرة إلى جانبها يغني: محلاها عيشة الفلاح، فقد كانت تدندن، من الواضح أنها كانت تدندن، ولكن. ما الذي كانت تدندنه. أكانت تتابع الأغنية، أم أنها كانت تغني أغنيتها الخاصة.

كانت مستترة عن الشمس بغصن مشمش كبير، وكانت تقطف مشمشة بين الحين والآخر، فتعضّ منها غصة، ثم تلقيها إلى البط يسبح في النهير، ثم كانت تتطاول إلى غصن آخر مدروز بالجانرك، فتقطف منه وتعابث البطيطات بضربها بثمار الجانرك، فيخطفنها، إن استطعن، أو يركضن وراءها.

تأوه ريحان.. تأوه، ولما لم يكن يحفظ الشعر، ولم يكن يحفظ الغناء، فقد وجد نفسه يردد: "وحورٌ عين كأمثال اللؤلؤ المكنون" ثم تقدَّم منها خطوة، فالتفتت إليه مبتسمة، لم تذعر، ولم ترتعد، ولم تصرخ: فرَّد: متكئين على سرر مصفوفة، وزوَّجناهم بحور عين.

قالت: لماذا تقف بعيداً. تعال.

❑❑

فصل من (الإسكندرية 2050)
درب البنات شوك!

صبحي فحماوي/ الأردن

الإسكندرية، تاريخ - 15-9-2050 م

بينما تهبط الطائرة الهيدروجينية في مطار الإسكندرية الحديث ، تشاهد من عل عدداً كثيراً من الطائرات تنتشر في أرض المطار المترامي الأطراف. وأنت لا تفكر في المطار، بقدر ما تفكر في لقاء ولدك برهان، وحفيدك كنعان الأخضر ، بفارغ الصبر.

ترى هل تنجح عملية التخضير هذه ، فيسيطر الحيوان الأخضر على هذا الكون الحيواني المتوحش؟ هل تشاهد مرحلة انتقالية جديدة، بعد (الإنسان الأول)، الذي تَحَضّر فانتقل إلى مرحلة (الإنسان الثاني)، وها هو بعد أن توحشت حضارته، ودمرت الأرض، تراه يتشكل بتكوينه الأخضر، فتشهد مرحلة (الإنسان الثالث) "الإنسان الأخضر"؟

عندما كان برهان صغيراً كنت تقرأ له كتاب (النبي) لجبران خليل جبران ، وما زلت تذكر بعض عباراته التي تقول:" لو نقدر أن نعيش على عبير الأرض، فنكتفي بالنور كالنبات.." وفي صفحة أخرى يقول: " أنا كرمة مثلك ، وستُجمع ثماري وتُحمل إلى المعصرة.. "

ثم يقول: " يا ليتكم تنشدون بعضكم ككروم العنب، ثم تعودون حاملين عطر الأرض في طيات أثوابكم." وأخيراً يقول: "ولكن هذه تمنيات لم تحن ساعتها بعد."

يبدو أن الفكرة قد عشعشت في ذهن برهان منذ الصغر، وحان وقتها الآن ، فأنتج ولده الأخضر كنعان.

لا شك أن حفيدك يحظى برعاية أبيه، وأن مؤسسات عملاقة تجري خلفه، لتنشئه

بأفضل ما يمكن، وتقدمه إلى هذا الكون المتحول إلى الخضرة.

تقارن تعاستك مع رعايته، عندما كنت في سنِّه ، فعند دفع رسوم المدرسة ، كان المحاسب يقول:"لا تأخذوا منهم رسوماً، لأن وكالة الغوث تدفع رسوم هؤلاء الـ.. من منكم لاجىء، كي نسلمه كتب المدرسة بالمجان؟"

ينادي بأعلى صوته، أمام كل الطلاب المصطفين صباحاً في ساحة المدرسة، فلا ترفع رأسك، كي لا تُعرِّي فضيحة نفسك، رغم أن صوت العرب من القاهرة يصيح كل صباح مثل ديك ألف ليلة:

"ارفعوا رؤوسكم يا عرب!" وكنت يومها تتساءل: هل العرب لا يرفعون رؤوسهم، لأنهم لاجئون؟

وهل يرحل العرب بخيامهم من رمال إلى رمال، لأنهم لاجئون؟ وهل يركض العرب في متاهة ميسون الكلبية التي قالت:(لبيت تعصف الأرياح فيه أحب إليّ من قصر منيف.) لأنهم لاجئون؟

أنت لاجئ مستضعف، مستكين بظلِّ ذُلِّ وكالة الغوث، التي أخذت منك الوطن، ولحقت بك، لتعطيك خبزك، كفاف يومك، بينما من يدّعون وراثة يوسف، يودعونك في غيابة الجب!

لا أحد يرأف بحالك، سوى ذلك الذي شرّدك من وطنك، وجعلك أحد نمور زكريا تامر في اليوم العاشر. وأنت تستغرب هذه اللعبة القذرة، التي يلعبها القط مع الفأر، فيلاعبه، ويتركه يفلت من بين يديه، ويركض(المسكين) على الأرض، قبل أن يُعِيد (المجرم) التقاطه وازدراده. وهكذا تلحق بك الجهات المانحة!

لم يكن في عشرينات وأربعينات القرن العشرين تلفازات ولا مراسلو صحف، كي يصوروا حال الفلسطينيين المقاومين لاقتلاعهم من مدنهم وقراهم، ويفضحو المستعمرين، الذين يُسَيِّرونهم حفاة عراة فوق الأشواك القاسية السامة، لألواح الصبار الشوكي، كي يعيدوا تصنيعهم، وتعبئتهم وتغليفهم، للتصدير إلى خارج الوطن!

" سنُنَيِّمكم في فلسطينكم هذه على سُرُرٍ من شوك الصبّار!" يقول المستعمِر لمن لم يُقتلوا، فبقوا متشبثين بتراب أرضهم: "ما لكم وهذا العذاب؟ هاجِروا إلى (بلاد العُربِ أوطاني

!)، واتركوا للمساكين الهاربين من بطش هتلر، هذه الفلسطين الصغيرة !"

الإمبراطوريات المتحدة ضدنا، هي التي اعتمدت قتل دولة عريقة، وخلق دولة جديدة مكانها على سطح الكرة الأرضية، وأنت الذي دفعت ثمن كل هذا التعديل الوراثي، بحيث يستبدل الفلسطينيون العرب بغرباء من كافة بقاع الأرض، هكذا بقدرة قادر! يقولون إنه الرب الذي وعد بإعطائهم أرضاً كنعانية ليست لهم، ولغة كنعانية ليست لهم، وهيكلاً كنعانياً ليس لهم. ونجمة كنعانية ليست لهم!

ولم لا؟ إنهم جماعة الرب*، ونحن جماعة وكالة الغوث!

تسير خافضاً رأسك، ولا تفتح عينيك في أحد ! فأنت لا تفكر مجرد تفكير في مغازلة إحدى بنات مدرسة (رابعة العدوية الثانوية) القريبة من مدرستكم، إنهن بنات جميلات، دلّوعات، يلبسن تنورات قصيرات، تنحسر عن ركبهن الجميلات بشبر أو بشبرين، فتظهر إغراء امتلاء أفخاذهن الطافحة بأنوثة مراهقات شهيات ! وأنت لا ترفع رأسك، ليس مناكفة لصوت العرب من القاهرة، بل لأنك لست مؤهلاً لمشاهدة جماليات النهود الطافحة بالعطاء والدفء والمحبة، والملهبة لمشاعر الصغار والكبار. وأنت محروم حتى من شم تلك الرائحة الأنثوية المحظورة، ومحجوز بحدود رائحة الفلافل، التي تقلى في مرجل يفور بزيت القطران. فكيف لك أن تتذوق جماليات أجساد البنات الزهريات المحفوفات المنتوفات، المصبوبات في قوالب إلهية، ويسرن بين الناس؟

أنت لا ترفع رأسك، لأنك لا تملك ثمن وردة جورية عطرة، تهديها لبنت من بنات

---

* **الكتاب المقدس** (1 اسمع يا إسرائيل، أنت اليوم عابر الأردن لكي تدخل وتمتلك شعوباً أكبر وأعظم منك ، ومدناً عظيمة ومحصنة إلى السماء. 2 قوماً عظاماً وطوالاً ، بني عناق الذين عرفتهم وسمعت : من يقف في وجه بني عناق؟ 3 فاعلم اليوم أن الرب إلهك هو العابر أمامك ناراً آكلة. هو يبيدهم ويذلهم أمامك، فتطردهم وتهلكهم سريعاً كما كلمك الرب..6 فاعلم أنه ليس لأجل بِرِّك يعطيك الرب إلهك هذه الأرض الجيدة لتمتلكها، لأنك شعب صلب الرقبة.) " تثنية 8، 9/ صفحة 219– ليس لأجل بر إسرائيل "9

* **الكتاب المقدس** (19 فتضربون كل مدينة محصنة، وكل مدينة مختارة، وتقطعون كل شجرة طيبة، وتطمون جميع عيون الماء، وتفسدون كل حقل جيد بالحجارة.) (ملوك الثاني 3، 4) صفحة 438، ثورة موآب 3 .

رابعة العدوية، فتدفن رأسك في رائحة أوراق مجلة العربي – يا حزين – وتدهش إذ تشاهد على غلاف صفحتها الأولى صورة إحدى جميلات هذه المدرسة. إن وجهها آية في الجمال. براءة طفولية ناضجة الأنوثة. سحر امرأة لا يصدق! من أين أتوا بهذا الملاك الطاهر؟ تقرأ ما هو مكتوب تحتها: " طولكرم، المدينة التي تنام مع غروب الشمس!"

تستمر في محاولاتك منح حبك وعشقك إلى شيء أنثوي، فلا تجد غير العارضات الجميلات المصورات بالألوان الطبيعية على لوحات دعائية لعطور، أو صابون أو نيفيا كريم، أو ما شابه ذلك، فتعلقها على جدران غرفتك . أنت أجبن من أن تقف مع فتاة، ليس لأن (درب البنات شوك) كما تقول لك جدتك أنيسة، بل لأنك تتوقع أن تسألك فتاتك:" من أي حارة من طولكرم أنت؟" فتخزى أن تقول لها: "أنا من المخيم." فلا تجد غير الكتاب، تدفن رأسك فيه. ولهذا تتوطد علاقتك مع الكتاب، وتتفهم معنى كونه خير جليس.

كان مقرراً علينا في المطالعة المدرسية مقطعٌ من مسرحية قيصر وكليوبترا لشكسبير، وكما تتذكر، يئن يوليوس قيصر قائلاً بحزن :" حتى أنت يا بروتس !" ثم يقول بعد ذلك :" أأنا نعجة جرباء؟"

وهذا رفيقنا الطويل في المدرسة، رسمي الصومعة، الذي كان معتاداً أن يمد رأسه برقبته الطويلة، فناداه الأستاذ سليم البزق قائلاً: "أنت يا صومعة ! ". فراح قوله لقباً !

يقف رسمي الصومعة أمامنا، ونحن نتجمع في حر الصيف، ونقعد ساهرين خلف بيتهم، وهو يمثل الدور المسرحي، ويُشَبِّر بيديه، ويطوي ساقيه، ويشهد بسبّابته قائلاً: "حتى أنت يا بروتس.(أبياخ!) أأنا نعجة جرباء، داهنها جارنا أبو سليم بزيت قطران محروق؟" كان يضيف من مُخِّه عبارتيّ (أبياخ، وجارنا أبو سليم، وزيت قطران محروق.) فيضحكنا جميعاً نحن أبناء المخيم، الذين لا مسرح لنا، إلا خلف شباك بيت رسمي الصومعة، الذي بنته وكالة الغوث. ولو يَسمعنا شكسبير نقول:(أبياخ)، فسيرفع دعوى تشويه الملكية الفكرية، مطالباً بعشرة مليارات يورو من الخَطّاء رسمي الصومعة، على تلك الغلطة الفظيعة! ولم لا يدفعون؟ أليس عندهم نفط كثير، يجعل الشكسبيريين يبتزونهم، ويغرّمونهم على سقوط صقر من السماء، انتهى أجله، فيتهمون "الإرهابيين العرب" بقتله، فيدفع أولو الأمر المليارات، بسهولة ويسر، بينما ينام أطفالهم داخل بيوتهم الصفيحية، جائعين، مطيعين لأولي الأمر منهم ؟!

تمشي في طرقات المدينة ، وأنت تنأى برأسك بعيداً عن رؤوس أهاليها، وتقول لنفسك : "أأنا نعجة جرباء!"

طائرة ألف ليلة وليلة !

تتوقف الطائرة الهيدروجينية الرباعية الأجنحة في مطار الإسكندرية الدولي، فتستفسر من كمبيوتر مقعدك. فتجيبك الشاشة الناطقة:

" صممت الأجنحة الأربعة لتعطي توازناً أفضل، وهي تحمي أكثر في حالة حدوث مشكلة في الحارق الهيدروجيني لأحد الأجنحة، وفكرتها مأخوذة في الأصل من بعض الطيور العملاقة، في رواية ألف ليلة وليلة."، فتسألها مازحا : " هل هذه هي إحدى طائرات ألف ليلة وليلة المدهشة؟ " فتضحك المرأة الكمبيوترية مجيبة:" مهما تطورنا، فلن نستطيع تنفيذ خيالات ألف ليلة وليلة الرائعة. هل قرأتها؟"

تنزل مع القادمين إلى حيث ستستلم حقيبتك..

هل نلتقي يا برهان في الوقت المحدد؟ أنت تضبط ساعتك على مواعيد الطيران الأوروبي. وبرهان منضبط في مواعيده، كما في عمله، ولهذا السبب الجماعة قدّروه، وشغّلوه في معامل الجامعة. وعندما بدأ الشغل. قال لك بصوت مقبوض:" لقد ابتدأت يا والدي أعمل بوظيفة مساعد عامل في المختبر. أُنظّف أنابيب الاختبارات، وأمسح الطاولات". فأجبته بأن العمل ليس عيباً، خاصة إذا كان عندك هدف إكمال دراستك الجامعية. فأحسست بفرحِهِ ينساب في شرايينك عبر سماعة الهاتف قائلاً:" ولكنني صرت أتدخل في شؤون الأنابيب، وأحضّر البيئات المنوي العمل بها، وعندما استتب الأمر، صرت أساعد الفنيين في تحضير المادة، مجال البحث."

وعندما انتبهوا لذكائه، عيّنوه بوظيفة مساعد باحث في المختبر، فأخذ فرصته لدراسة الماجستير! خمس عشرة سنة مرّت مرور السلحفاة منذ غادَرَنا، حتى حصل برهان على الدكتوراة من جامعة هيسن الألمانية. وعندما أعلن معهد هيسن للهندسة الوراثية عن حاجته لباحثين، قدّم طلباً للالتحاق بالمعهد، فقبلوه.

" بدأت أستغرق في العمل يا أبي. ونظراً لشعوري بالغربة وبالتمييز، رحت أولج الليل في النهار، في أبحاث متتالية، لأثبت لهم أنني مؤهل لمنافستهم، لا بل والتفوق على الكثيرين من زملائي في المعهد ! نتائج أبحاثي المخبرية أدهشت أساتذتي !"

وبعد خمس سنوات من العمل الدؤوب، عينوا له مساعدة بحث، وكانت خريجة ماجستير في الوراثة.

" الفتاة مطواعة وخدومة وبريئة ومندفعة بقوة" يُعرِّفك عليها:

" إنها مخلصة في تقديم كل ما لديها؛ أبحاثها، دراستها للدكتوراة، أخلاقها، جمالها الأخاذ، تميُّزها عن الأخريات في كل شيء." وإذ ينتبه لكونك راضياً، يضيف متشجعاً:

"صرت أذهب معها إلى المطعم، أراقبها وهي تأكل، تلحق بشوكتها وسكينها آخر حبة أرز، تتناولها، وتنظف صحنها. فأقول لها: لماذا تنظفين آخر حبة أرز في الطبق؟ هل كل هذا اقتصاد في النفقة ؟ فتجيب وهي مبتسمة: لدينا في ألمانيا القدرة على توريد ملايين الأطنان من الطعام ، ولكن هناك شعوباً لا يصلها الأرز، ويجب أن لا نرمي بقايا الطعام في حاويات القمامة، بل نحتفظ بالممكن منه، كي تجد الشعوب الأخرى فائضاً تأكله!

تفرح لفرحه، فتقوي جذوره قائلاً: " ديننا يقول:(الاقتصاد في النفقة نصف العيش.) ولكن هات من ينوي تفعيل اقتصادنا !"

" إنها تُدَوِّر كل النفايات في الحديقة، ولا ترسل إلى الحاوية سوى فضلات نادرة، فالبلاستيك يذهب إلى حاوية، والزجاج يُرمى في حاوية أخرى. شعرت أنني أتعلم منها. قبلت دعوتها إلى شقتها، وبعد تعارف أكثر، صرت أنام معها في شقتها". فتحذِّره بشدّة: "إلى هنا، قف يا ولدي! درب البنات شوك!" فيجيبك ضاحكاً:

" كان هذا المفهوم في زمانك يا والدي، وأما في أيامنا، فالبنات أوعى من الشباب. لا تنسى أنهن ينضجن قبل الشباب، ويفهمن الجنس قبلهم، والمرأة الباحثة في المختبر، تعرف كرامتها، وتعرف طريقها، وتعرف الأمراض والأوبئة القاتلة، ولا تسير في طريق الضلال، ولهذا قبلت دعوتها، كأفضل رفيقة لي، وذلك بعد أن تأكدت أن لا امرأة تستطيع أن تسعدني مثلها."

وبعد حصولها على الدكتوراة، عمل لها المحترم حفلة رائعة، دعا إليها أصدقاءه وزملائه المقربين، ودعانا للحضور، أنا ووالدته المرحومة أميمة، وأخته سمر، وعمه غالب

وزوجة عمه تمام .

وقبل أن آخذ إجازة للسفر، وأترك أعمالي الهندسية في دبي، وكل المشاريع المتشابكة المتعلقة بي، كلفت مساعدي المهندس جرجس متري بالتوقيع على دِقّة تنفيذ كل أساس، أو عمود أو سقف، وتحمل مسؤوليته، فهو يدرك المخاطر الرهيبة، التي قد تنشأ، نتيجة خطأ مدني في حساب الأطوال، أو الأوزان، أو..

حضرنا الحفل البهيج، والسعادة تطل من وجهي العروسين، ومن وجه ابنتي سمر وأمها أميمة، التي تفضحنا بين الألمان وهي تُهاهي وتُزغرت (لو لو لو لو لييي!)، فيفرح أهل العروس الألمان وكل الحضور بها، ويتحلقون حولها، فتُعلِّم أمّ العروس كيف تزغرت، فتبدأ الألمانية اللّماحة تحرك لسانها يميناً ويساراً وتزغرت(لو لو لو لي) ونحن نضحك ! وراحت تُعلِّم المهتمين من الحضور الألمان، كيف يدبكون الدبكة الفلسطينية، فتروح تلوح بمنديلها وهي تقودهم في مقدمة حلقة الدبكة. (وعلى دلعونا، وعلى دلعونا، ريح الشمالي، غيّر اللونا!)

كانت المرحومة تفهم التقاء حضارة الشمال والجنوب، وتقصد تلاقح الحضارات، لا صراع الحضارات، الذي يتنطع الشريرون لتفجيره.

كان تعرُّفي عليك لأول مرّة يا أميمة في بيت أخي غالب، كمن يكتشف كنزاً في مكان مطروق.

" أُعرِّفك على ابنة جيراننا ؛ الأستاذة أميمة" تقول لي تمام وهي تضمر شيئاً في روحها: "إنها من بلدكم عكا وليست بلدياتي من الناصرة، كي تعتقد أنني أحابيها! آنسة في منتهى الأدب والأخلاق والذكاء ، عمل لها أبوها عقد عمل بعد تخرجها من جامعة دمشق، فصارت تُدرِّس في مدرسة الرياحين المجاورة لشركتك."

كنتِ يا أُميمة خجولة وفرحة، وعيناك ترنوان بعيداً، بينما زوجة أخي تعرِّفني عليك. لم تذكر لي شيئاً عن جمالك، طالما أنك أمام ناظريّ، غزالة في حديقة غناء.

تكررت زياراتك إلى تمام مع والدتك، وأحياناً وحدك ، وما دمت أسكن في بيت أخي، صرت أجلس معكم لبعض الوقت، خاصة إذا صدف وأن التقينا داخل البيت، وجهاً لوجه . كنتِ لبقة في الحديث، فأعجبني أسلوبك في التعبير والتفسير والتبرير والاستعلام والأخذ

والرد. وفهمت من حواري معك أنك متخصصة في إدارة الأعمال.

كنتُ قد وظفتُ أخي غالب ضمن فريق مراقبي تنفيذ مشاريعي المدنية، ونقلتهم لنعيش معاً في شقة أوسع وأرحب وأجمل . وبعد أن شبكت الصنارة، ورحنا نستعد للزواج، فتشنا عن شقة منفصلة، ودخلناها أسعد عروسين، وبعدها نقلتكِ إلى شركتي، لتكوني مديرة للاتصالات والعلاقات العامة.

أتذكرك وأنت تلقين كلمتك المثيرة في سهرة العشاء الفخم، التي جمعتنا مع عائلات مقاولي مشروع (واجهة دبي البحرية)، في مطعم الطابق الأخير من فندق برج العرب، عندما قلت للحضور:

"يقول ديننا: (مالُكَ ما أنفقت.)وفي باب آخر يُحذِّر (الذين يكنزون الذهب والفضة..) معنى ذلك أن ما تكنزه من أموال في جيبك وفي مصارف الأجانب، ولا تنفقه في أعمال الخير، فهو ليس لك. وأموالكم المكتنزة كثيرة والحمد لله، فلو تبرعتم بثمن هذا العشاء المكلف، لأيتام مخيم جنين، الذين طحنت الدبابات بيوتهم، وقتلت أولياء أمورهم." فقام شريكي الإماراتي، الأستاذ منذر الحمد، وتبرع ببناء عيادة طبية متكاملة في المخيم، بحيث تكون مصاريفها التشغيلية ومستلزماتها من المواد والأدوية جارية على حسابه، وبعده انهالت التبرعات. وهذه المبادرة وحّدَت مشاعر الحضور تجاه قضية شعبك المغدور!

كنتِ تتناقشين معي في ضرورة العودة إلى عكا، ونحن نتمشى على مسطحات النجيل في (حديقة شاطىء جميرا) الجميلة، ونستمتع بمشاهدة النوافير، وألوان حقول الأزهار، فتلاعبين طفليك برهان وسمر، وأحياناً تركضين خلفهما، وهما يهربان منك تحت الأشجار التي تعانق البحر.

وكانت تمام زوجة غالب تحب زيارة(حديقة الحيوان)، فتأخذان أطفالنا، وتقضون يومكم هناك، بينما أذهب مع أخي غالب لنلعب الغولف في أبو ظبي، ونلتقي في الليل، فيتقافز برهان وسمر وهم يحكون لي مندهشين مما شاهدتم.

أبكي بمرارة وأنا أتذكرك ، فتسيل دموعي، ويتبلَّلُ شاربي الذي كنت أحاول حلقه، فتُصِرِّين على بقائه يتنطع أشيب على وجهي. للذكرى فقط أبقيت على شعره الكث، المفتقد لوجهك الطاهر!

لماذا تركتني وذهبت بعيداً؟ يقولون إن المرأة تُعمّر أكثر من الرجل بحوالي عشر سنوات، فلماذا مُتِّ بهذه السرعة، وتركت كل هموم هذه الدنيا على ظهري وحدي؟ لو كنت أعلم أن استخدام الهاتف المحمول يسبب السرطان إلى هذه الدرجة، لما تركتك تلصقينه على أذنك، وتتحدثين به دائماً في اتصالات إدارة العمل.

كان والدي يقول: (إذا تفَرّق الحِمل، ينشال.) ولكن الحِمل كله يقبع الآن ثقيلاً على كاهلكَ وأنتَ عجوز هرم، تعاني من ترقق العظام! صحيح، نسيتَ أن تأخذ دواء ترقق العظام، ودواء الضغط ، وبخاخ السكري، وباقي الحبوب العشرين التي.. ولكن لا داعي لأخذها، فأنت تموت على فراش عكا، وتتلاشى من آفاقها الساحرة شيئاً فشيئاً!

لم تصبر أميمة أكثر من شهر، حتى استفسرت من برهان، وسألته عن الخَلَف. فقال لها مستغرباً:

"زواجنا يا أمي لم يفرغنا للخلف والولادة، كما يفعل معشر العرب، بل زادنا تورطاً في العمل!" وعندها تناولتَ الهاتف من يد أمه، كي تغيِّر الموضوع، وسألتَه عن عمله. فقال مفتخراً:

" لقد تطورت أبحاثنا الوراثية يا أبي، فبعد أن نجح العلماء الأوائل في دمج خلية نباتية مع خلية حيوانية، وأنتجوا منهما أول خلية لحيوان أخضر. تابعنا بعدهم تطوير أبحاث الحيوان الأخضر."

البدلة اليتيمة !

يُخرجك البساط المتحرك من فم الطائرة، فيدخلك إلى مبنى مطار الإسكندرية الدولي، الذي تصميمه يشبه مدينة فضائية انفلتت من مجرّة بعيدة ، فهبطت خلف مدينة الإسكندرية.

لا يضيع مسافر في هذه المدينة، فإشارات التوجه مثبتة في كل مكان، والعجائز والأطفال يركبون سيارات كهربائية مجانية ، تقلهم إلى المعبر الذي يشاءون.

وفي أيام صباك، لم يكن أمامك معبر للوصول سوى باب الحديد، المتمترس في قلب القاهرة. اشتريت يومها أرخص تذكرة، ثم سرت باتجاه القطار الذي كان سيتحرك إلى الإسكندرية، مراقباً هذا الحشد العظيم من الناس.

يتقدم إليك شيّال، فيخرجك من ذهولك بضوضاء رمسيس – ودون إحم ولا دستور – يأخذ منك حقيبة ملابسك الكرتونية، ليرفعها إلى القاطرة، فتخاف أن تفقد الحقيبة في تلك الزحمة، فتشدها من يده، ولكنه يمسك بتلابيبها، عندما يلاحظ أنك تلبس بدلة رسمية نظيفة سوداء، وهو لا يعرف أن والدك، احتفالاً منه بتخرجك من التوجيهية، وقبولك في الجامعة، كان قد خرج من تقتيره الشديد، وأخذك من يدك إلى محل (عادل الغضبان)، أشهر خياط بدلات في طولكرم ،الذي أخذ مقاساتك، وفصلها لك من قماش جوخ إنجليزي أصلي، ناعم الملمس، واختار بطانتها من الساتان الأحمر، وقال لك الغضبان يومها:

"لم أفصل بدلة لأحد بهذا الخصر النحيل، وهذا الصدر العريض!"

لا يعرف الحمّال أنها بدلتك اليتيمة، وأنك تلبسها وتعقد على قميصها الأبيض ربطة عنق حمراء، لا تذكر من أين اشتريتها. بالتأكيد ليست من بُقَج وكالة الغوث المستعملة. ولهذا فأنت لا تضعها هي ونقودك داخل الحقيبة، خوف أن تضيع الحقيبة مع بدلتها ونقودها، إذ قامت أمك زكية بإغلاق وتخييط جيبها الداخلي الصغير، مخبئة بداخله مصاريف سنة جامعية كاملة، كان أخوك غالب، الهارب من عذابات وظلمات حياة اللاجئين، قد أرسلها إليك من دبي .

يشاهدك الشيّال مرتبكاً، خائفاً على أغراضك. فيقول لك وهو يقدم أوراق اعتماده:

" لا تخف، أنا موظف في المحطة! خذ هذه القطعة النحاسية الرسمية ذات الرقم **8** الخاص بي، واترك الحقيبة، أرفعها لك، وكلها خمسة قروش، لن تكلفك كثيراً !"

تتأكد أنه موظف رسمي، أو إنه رجل ذو مرجعية، فتستسلم للحقيبة بين يديه وأنت تحدق فيها.

" اتكل على الله" يقول لك وهو يسير بها مسرعاً، وأنت تركض خلفه وسط الزحام، فتتذكر مقولة الممثل أمين الهنيدي (إتّكل أونطة!) فأنت بصراحة ما تزال خائفاً أن تضيع منك، كما سبق وأن.. ولكنك تتكل على الله، وتصعد عربة القطار.

يضع الحمال الحقيبة على الرف، فيشعرك بأن مهمته قد انتهت، فتنقده القروش الخمسة. تفضل. فيشكر الله ويخرج .

تشعر وسط تلك الجموع المتراصة في المقطورة أن لا مكان لك، فلا ممر فارغاً لتمُرّ منه، ولا مقعد فارغاً لتقعد، أو حتى مكاناً لتقف فيه ! وهؤلاء النساء الفلاّحات يضعن سلالهن الضخمة المملوءة بحاجياتهن، والتي خيطت فوهاتها بقطع قماش بيضاء وسوداء وخيش ورمادي. وهذا الرجل الفلاح بثوبه الرمادي الواسع يُقعِدُ بطنه المنتفخَ بين رجليه، ويجلس ساهماً، وكأنه قد أفطر كيساً من الفول قبل ركوب القطار، ورأسه يميل ذات اليمين، وفلاح آخر يميل برأسه ذات اليسار، وتلك السمينة بحجم خمسة ركاب (في عين العدوِّين!) تربط أرجل إوزاتها البيض الثلاث، وتُكتِّف أجنحتهن، وتضمهن معاً، وتضعهن فوق سلتها الضخمة الطافحة في الممر، بينما الحائرات البيض، يتلفّتن بعيونهن الزرق النيلية الجميلة، بقلق وارتباك، ذات اليمين وذات اليسار، متفرجات على هذا العنبر السراديبي الطويل اللانهائي، المكتظ بأمتعته وبساكنيه!

تلاحظ أن الأكياس والحقائب والأمتعة أكثر من الركاب. وبعد أن يتحرّك القطار، تكتشف متاعب استرخاص الركوبة.

تشاهد أمامك رجلاً نحيل الجسم، يقعد محدودب الظهر، وذقنه يلامس ركبتيه، مثل موسى الكبّاس الذي ينغلق على نفسه، يُسبِّح بمسبحة طويلة ترتطم بحذائه. وفي المقعد المجاور، يتكوم أطفاله الخمسة فوقه وفوق زوجته، القاعدة إلى جوار الأكياس، لابسة ثوباً أسود فضفاضاً، ولحمها يطفح داخل ثوبها الأسود الكبير، ويفيض على أمتعتهم، التي تتكوم حولهم، فتُغلِق ممر العربة. وإلى جوارك يقف شاب من جيلك. تسأله فيقول لك ساخراً:" إنه قطار الإكسبرس السريع !" وعندما يعرف أنك غريب بلاد، يكمل حديثه الساخر:

" هذا القطار كان سريعاً في عهد الدولة العثمانية، عليها رحمة الله، وعندما ماتت الدولة، اكتأب القطار، فصار يقطع الطريق من القاهرة إلى الإسكندرية، في حوالي خمس ، قول ست ساعات.. وهو يتوقف في كل المحطات، ما عدا المحطة التي تنوي الوصول

إليها!" يضحكك أسلوبه الساخر في الحديث، فيشعر بإعجابك، فيواصل قوله :" إنما هناك قطار حديث اسمه المجري. آه لو ركبت فيه يا جدع، لأوصلك في ساعتين!"

تكتشف داخل ذلك التزاحم الخانق، والذي هو واجهة من واجهات يوم الحشر والنشر، أن الناس طيبون، وتتسع صدورهم لبعضهم البعض.

ولكن ما يمتعك حقيقة هو منظر السهول الواسعة (جنّات عا مَدِّ النظر، ما بينشبع منها نظر !)، مزارع خضراء، تنطلق منها أشجار نخيل باسقة بين حقول الذرة والقمح والبرسيم والفول وقصب السكر، تشبه مآذن مساجد لا نهائية في المدى الرحب ! وأنت لم تشاهد نخيل مزارع من قبل إلا في الأفلام المصرية غير الملونة، وها أنت تشاهده ملوناً وعلى الطبيعة! إنه سحر مصر الخضراء، التي صحّروها لاحقاً! ولهذا غنى محمد عبد الوهاب :

(ما احلاها عيشة الفلاح ، متهني وقلبه مرتاح !)

ولكن صديقك المصري محمد محمد محمد، والذي ستسكن معه في الإسكندرية فيما بعد، سيقول لك:

" غنى عبد الوهاب هذه الأغنية من الزمالك، ولم يعش مع الفلاح، فيشاهد كيف أن البعوض – جيش الإقطاعي– يمتص دمه، وكيف تثقب البلهارسيا شرايينه، بمخرز الخولي، وكيف أنه محروم من كل شيء، ما عدا الموت !"

لا يبتعد القطار كثيراً من القاهرة ، حتى يتوقف في محطة بنها، فينزل ناس، وتنزل أمتعة، ويصعد ناس، وتصعد أمتعة، وتحصل عملية إفراغ وإحلال متبادلة. ويصعد إلى القطار بائعون متجولون من أهل المحطة، وأحدهم يحمل على كتفه سلة، ويصيح وهو ينقل رجليه بخفّة وجرأة بين كتل الأكياس المتضخمة أوداجها، فتصطدم سلته بلحوم النساء المندلقة داخل أثوابها الكحلية والسوداء، فيذود الرجالَ المدافعونَ عن حدود نسائهم بحماسة وشهامة. " سميط وبيض وجبنة رومي." ينادي بأعلى صوته المتشابك مع أصوات مجتمع القطار:" بيض وسميط." ويتبعه شاب بائع متجول آخر، يحمل على كتفه سطلاً مملوءاً بالماء، ترتفع من فوهته زجاجات كازوز ملونة.

" كازوز بارد." يندفع وهو يصيح بأعلى صوته : " كازوز بارد." طبعاً لا هو كازوز،

ولا هو بارد!

وعندما يمرّ بك، يمسح قاع سطله المُطيّن بكتف سترة بدلتك اليتيمة، والتي كنتَ مغروراً بلبسها داخل العربة، ولكن هذا السطل الذي مسح بك الأرض، جعلك تقف مثل الذي عملها، ولم يمسح مؤخرته!

يشاهد الشاب الذي يقف أمامك تحرُّش طين السطل بكتفك، ويتأثر بمنظره اللزج. فيضحك وهو ينظر إلى خيبتك ويقول لك: " ما كنت يا فندي طلعت على الأقل في الدرجة الثانية، هناك يكون لك رقم مقعد، والمقامات محفوظة!"

الآن تفهم أنك قد ركبت في مقطورة الدرجة الثالثة، وأن الناس هنا متعودون على بعضهم، وقلوبهم مسامحة وكريمة، وأما أنت فالبدلة اليتيمة التي ستدخل بها الجامعة، وتقابل بها وجه ربنا..!

إنها مصيبة كبرى! ولكنك مستعد في هذه الرحلة لأسوأ الأمور، كما قال لك والدك رحمه الله :

" كن حذراً يا ولدي لكل شيء. ولا تغضب إذا ما حصل لك مكروه، لا سمح الله. والرسول الكريم كان يرفع شعاره الدائم (لا تغضب)." ولهذا فلا تغضب، بل تتابع الرحلة واقفاً، تتفرج على الخضرة، وعلى نوافير النخيل المعلقة في السماء، وبحر النيل الرحب الصدر، الذي لم تشاهد مثله في حياتك ؛ فهذه الألوان، من الخضرة والمتسلقات الجهنمية الحمراء، والنيل الذي يظهر أزرق حيناً، ورمادياً شاحباً أحياناً، وأجرب بقاذوراته ورممه أحياناً، ومطرزاً بجواميسه التي تدور حول سواقيها، وبيوت الطين المغمورة في المزارع، وأفران فلاحاتها التي تلهب النار المتصاعد دخانها، فتشوي خبزهن، وأسراب من الصبايا الفلاحات، يجمعن القطن من حقوله، وعربة كارّة، يجرها حمار، ينوء بحمل البرسيم المتراكم خلفه..

ويعكس مآذن النخيل المنطلقة باتجاه السماء، تهبط الشمس باحثة لها عن عش تنام فيه بين حقول الذرة ! ترقب الشمسَ الغروبيةَ البرتقاليةَ المحمرّةَ وهي تسابق القطار. تنطلق بموازاته. تتخلف عن ركبه. تختفي خلف ذيله التمساحي الطويل. تحاول أن تسبق

الفضاء الرحب. وعندما تصطدم الذهبية البرتقالية المتلألئة بجذوع النخيل، تخاف عليها من أن تنفلق وتخر مغشياً عليها!

الزحمة المتشابكة داخل المقطورة ، تجعل بعض الشباب يقعدون على الرفوف الداخلية العلوية الشبكية المعدنية، والتي صممت لوضع الحقائب اليدوية عليها. يصير المسافرون هم الأمتعة الممددة على الرفوق.

وتشاهد رجلاً يراقب قرده صغير الحجم، والذي بغمزة عين يقفز بخفّة، فيجلس بأدب بين الشباب الجالسين على الرف، وهو يضع إصبعه في فمه باسماً، بينما عيناه العسليتان تتحركان في محجريهما، يمنة ويسرة، تراقبان الغادي والقادم، والفرح يطل منهما، لحصوله على مقعد مجاني في العالي.

تشعر بألم في ساقيك المنفرجتين بسبب وجود قفة بينهما، فتزحزحهما بين الأمتعة، وتراقب الشابين الجالسين على الرف، وهما يدندلان أرجلهما فوق رؤوس ركاب المقطورة، فيصيح بهم رجل قاعد تحت رحمة أحذيتهم الثقيلة: " مش تحترمو الناس القاعدين تحت جزمكم الثقيلة !" وتضيف امرأة يبدو أنها خائفة على طفلها النائم في حضنها: " لو وقعت جزمة على رأس طفلي، حيموت !" ويقول آخر:

" دا والله حتى عيب كده !" ويتشجع رابع فيرفع وجهه نحوهما صائحاً:

" يا شباب انتوا أكيد من عيلة محترمة، ومتربيين عالأصول، وده مش أصول إنّ جزمكم تتحط فوق رؤوسنا! على الأقل اقلعوها، وشيلوها من فوق دماغاتنا !"

وبعد عدة استنكارات واستهجانات، يخلع الشابان أحذيتهما الغليظة، ويضعانها إلى جوارهما على الرف، فتعلن جراباتهما البيضاء عن نفسها، وتمد أعناقها، وهي مسودّة مطينة بالعفونة الملتصقة بها، وتطل أصابع أرجلهم من الجرابات المهترئة، فيروحان يهوّيان أصابعها، الملتصقة بمعجون العفونة اللاصقة الرمادي الرطوبة، ويبعدان الأصابع عن بعضها البعض بهدف التنفس، فتفوح رائحة كريهة، تقتل أنوف الركاب ، القابعين تحت رحمة سكان الرف العلوي. ويصحو رجل عجوز كان نائماً على كيس أمتعته صائحاً فيهم:" ارحمونا من الريحة اللي خنقتنا دي !" فتصحو على صوته امرأته التي كانت تنام على زنبيل مملوء بأشياء مغطاة بقطعة قماش مخيط، وهي تقول:"صحيح، أيه الريحة العفنة

دي!"

" يا عمي البسوا جزمكم، ودندلوها فوق رؤوسنا " ينفجر آخر بقوله،

" لو تقع جزمكم على رؤوسنا، أرحم من الريحة اللي موتتنا دي!"

وهنا يتنطح أحد الشابين؛ ساكنيّ الرف العلوي قائلاً: "هلكتونا بحكاية الرجلين دي؛ إقلعوا، لأ، إلبسوا! طب إقلعوا! لأ إلبسوا. إرسوا لكم على بر، في قضية الأرجل دي. نلبس ولا نقلع؟"

فيقول لهما الشاب الفرائحي ، الذي يقف إلى جوارك مراقباً الحدث كالآخرين :

" إيه رأيكم تقطعوا رجليكوا، وترموهم برّة القطر، فنرتاح من ريحتهم العفنة؟ وعلى الأقل يمكن تستفيد منهم القطط اللي هناك، بدل ما انتوا قارفين بيهم مشوارنا ده!" فيجيبه أحد العلويين مدافعاً:

" لا والله فالح يا ابو شرابات حرير في حرير! وعفن رجليك، تقولش مسك! "

شيء لله يا سيدنا البدوي!

تتجه على هذه البسط المتحركة داخل مطار الإسكندرية الآلي، حسب الإشارات، إلى حيث تأخذ حقيبتك من محطة وصولها المرقمة على الشاشة. يتناول الرجل الآلي حقيبتك المرقمة على جهازك المحمول، ويضعها على عربة، تركبها وتحركها بالموجِّه، لتوصلك أينما شئت داخل قاعات المطار.

لم يبق عليك سوى استقبال الحبيبين؛ الابن والحفيد. كلها مسألة وقت، وسيصلان إن شاء الله في الوقت المحدد. تتمعّن قاعات وممرات هذا المطار الفسيح، وهذه المحلات التجارية، التي ما يزال يدمغها الطابع الفرعوني المصري، ويميزها عن أسواق باقي المطارات في العالم ، والحواجز الأمنية الآلية، ومحطات وصول القادمين، ومحطات خروج المسافرين المجهزة بكل وسائل الراحة.

ما تزال تقارنها بأول يوم وصلت فيه إلى الإسكندرية ، لتلتحق بجامعتك الموعودة.

فبعد توقف قطار الإكسبرس المطوّل في محطات لا حصر لها، والتي لا تذكر منها سوى محطة طنطا، ذلك لأن القطار قد توقف هنا منذ ربع ساعة، يقول معاون السائق إنه يصلح المزلقان. ما هو المزلقان؟ فأنت لا تعرف!

" يمكنكم أن تتهووا قليلاً على رصيف المحطة " يتبرع المعاون بإعلامنا. تنزل من العربة فلا تبتعد كثيراً، إذ يدهشك مرأى كثيراً من الشبان الراكبين بالمجان، وهم يتزاحمون واقفين ومتعلقين ببعضهم البعض، خارج العربات، ومتكومين فوق ظهورها بجرأة مدهشة، وكأنهم جبال من الأمتعة المحمولة فوق القطار!

المحطة معلقة فوق جسر هيكل حديدي ضخم للقطارالذي يعبر مدينة السيد البدوي، و"شيء لله يا سيدنا البدوي!" وينزل معنا عدد غفير من الركاب الذين يعدّون طنطا هي محطة وصولهم.

مجتمع متكاتف متباغض متضامن متنافر محب كاره طيب حلو المعشر! وكل منهم يزور السيد البدوي لغرض في نفس محمدين، أو في نفس حسنين! ذلك ما يقوله لك الشاب الذي كان يقف قريباً منك في عربة القطار، وما يزال يقف معك على الرصيف، ليشم نَفَسه خارج رائحة جرابات جيران القرد الشقي، فيعرفك على نفسه:"اسمي محمد عدَوي."

"تشرفنا. وأنا إسمي مشهور شاهر الشهري. " فيضحك محمد عدَوي: " أهلاً يا أفندي. كنت أتخيل أنك مشهور بكونك شاهراً سيفك شهرياً !" يقول هذا مداعباً وهو يطبطب على كتفك: (إيه الإسم الجميل ده؟ شاريه، ولا ببلاش؟) رغم غُلبهم، فركاب الدرجة الثالثة دمهم خفيف. إنهم يسخرون من بعضهم البعض، ويطلقون النكات، كي يضحكوا ويتناسوا معاناتهم في الحل والترحال.

ينتبه محمد عدَوي إلى كونك تقف تائهاً، تراقب الجمهور، وتتفرج على مدينة غريبة عليك، فيقف معك، يشاركك النظر إلى الناس النازلين بأمتعتهم من المحطة، فوق جسر ضخم يتدلى منه سلّم معدني عريض صدىء. الدرجات تنزل بين الجسور المعدنية العملاقة يميناً، ثم بسطة حديدية، ثم يساراً، ثم.. وأقدام الناس النازلين الصاعدين تجرش الحديد قائلة: (درب، درب، درب، درب..!) ليس هذا هو الموضوع! تلفتك ثلة من الرجال:

" إنهم من الصعايدة" يبلغك محمد عدوي وهو يضحك "القادمين لزيارة ضريح السيد

البدوي، والتبرك بمقامه، وسؤاله عن سرِّ بقرة اختفت، أو قتيل لهم لم يعرف قاتله، أو بنت لهم مفقودة، ويريدون منه أن يدلهم على مكانها، أو مريض عجز الأطباء عن شفائه، أو لم يذهب من أصله إلى طبيب.." يواصل سخريته وهو يتفرج عليهم "والطبيب المداوي هو مقام ضريح سيدنا البدوي، الذي يشفي ببركاته كل عليل، ويعيد البصر إلى كل ضرير، ويعيد لأهله كل مفقود، وينصرك على من يعاديك، ويبارك عيش كل عروسين، ويعيد كل مطلّقة إلى بيتها، ويطيل عمر كل عجوز، ويُحَبِّل كل عاقر، ويخرج الجن من البدن.. !" يلتفت إليك وهو يتكىء على الحاجز ضاحكاً "أي والله !"

تشاهد ثلة منهم ينزلون على السلم الحديدي، وعلى رؤوسهم عمم بيضاء ورمادية وبنيّة الألوان، مُدخّنة بالبخور المستوحى من روائح الجنة – وحسب ما يقوله لك عدوي – فإن هذه العمم ليست لاتقاء الشمس الحارّة فقط، بل هي للوجاهة والهيبة، وشرف الرجولة والقبلية، والعز والجاه، والأهم من هذا كله أنها مخزن نقودهم المخبأة، والتي يحذرون ضياعها أو سرقتها في مولد السيد البدوي، وأنت عارف، في المولد خلق كثير(مولِد بقى!) ولذلك يضعونها هناك في القمة، حيث لا يستطيع أحد الاقتراب من القمم العربية! "انظر. انظر!" يشدُّك عدوي من كتفك، وعندما ينتبه، ينفض الطين الذي جفّ عليها قائلاً:

"لاحظ أولئك الصبية الثلاثة من الأشقياء، الذين يتقافزون فوق الهيكل الحديدي الضخم لمحطة القطار، مقلدين ذلك القرد الذي.." تراقب المشهد، حيث يقف الأشقياء على حافة السلم الذي يوصل رصيف المحطة العلوي بشوارع المدينة، ينظرون إلى الزوار النازلين بوجاهة على السلم، ويراقبون شعورهم وهم نازلون بالتهليل والتبريك والاستغفار، والخشوع في حضرة مدينة ضريح السيد العظيم المبارك، وتلاحظ أن مع كل من الأطفال الثلاثة قضيب معدني رفيع طويل معقوف، على شكل خطاف مدبب الطرف، فما أن ينزل الرجال الأكابر إلى الطابق السفلي، حتى يمد الأشقياء خطافاتهم المعدنية، ويشبك كل منهم بصنارته عمّةَ فلاح من هؤلاء الضيوف الغرباء البسطاء، النازلين على بركة الله ! " انظر! انظر "! يقول لك عدوي. وبسرعة البرق، يسحب كل منهم صنارته بصيده، ويختفون راكضين بالعمم، وبما فيها من نقود. كل منهم وحظه، وحسب ما أكرمه الله في تلك العمة المخطوفة! يصيح الرجال الغرباء صيحة واحدة، ويولولون، وينفعلون، ويهدّدون بالانتقام

والثأر والطخ والقتل! ولكنهم يكتشفون بعد أن يلفح الهواء صلعات رؤوسهم المحلوقة على الصفر– يا حرام – أنهم في بلاد الغربة، وأن لا قبائل ولا عشائر ولا عُمدة، يعيد إليهم شرفهم المفقود، ونقودهم في القمّة المنهوبة!

يُصَفِّر القطار، فنصعد إلى عربتنا بسرعة، كي لا نفقده، فنقعد بلا قطار، وخاصة أنت العبد لله، الذي لا يميز طنطا من مالطا، ولولا عَدَوي، لما عرفت من الأمر شيئاً!

وأخيراً يتوقف القطار في محطة سيدي جابر، فيقول لك صاحبك الودود: "هذه هي محطتك ".

تفغر فاك مصحياً نفسك. هكذا أفهموك، أن تنزل في محطة اسمها (سيدي جابر). تودِّعه بالأحضان، وتنزل مسرعاً، محتضناً حقيبتك الـ..

إنها محطة بسيطة، نظيفة، لا يوجد فيها ازدحام مروري. وعلى الرصيف العريض المزروع بأشجار الفيكس اللامعة الخضرة – نفس اشجار أرصفة مدينة طولكرم – تشاهد لافتة صفراء كبيرة كُتب عليها (أهلاً بكم في الإسكندرية) ، وخيول صهباء ، بحناتيرها المزينة مظلاتها بتطاريز ونقوشات الفولكلور السكندري. تهب عليك رائحة روثها المخالفة لجمالية المكان، وإحداها تبول أمامك، بينما سائسها يجلس رافعاً عصا كرباجه على مقعد القيادة خلفها، وإلى جواره ضمة برسيم، يبدو أنها وجبة مخصصة للحصان، منتظراً أن يفتحها الله بصيد ثمين.وأما سيارات الأجرة المميزة هنا في الإسكندرية بلونها الأسود الموشح بالأصفر، فيبدو أنها توصل إلى الأماكن البعيدة. تركب إحداها، فلا يصعب على السائق تشغيل محركها كما حصل مع تلك السلحفاة السوداء في مطار القاهرة.

"إلى أين ان شاء الله ؟" يسألك السائق، فتجيبه متضائلاً :"إلى أي فندق قريب ورخيص !" فيبرز الرجل خبراته السكندرية قائلاً:" أعرف فندقاً مناسباً في كليوبترا الحمّامات القريبة من هنا !"

"حمّامات، حمّامات !" تجيبه ولا باليد حيلة!

يمدّ الرجل يده أمام وجهك، فيضايقك دخان سيجارته المعدمة في فمه، ويصفِّر عدّاد الأجرة المعدني المثبت إلى يمينك.

تتحرك بك السيارة باتجاه شاطىء البحر، بينما البرنامج الإذاعي(الصندوق)، للفشار

أبو لمعة، والخواجه خريستو، يقدم حكاية تفاخُرٍ كاذب، تبدأ بأصوات المنشدين (الكورس):
" سرقوا الصندوق يا ابو لمعة! " فيرد عليهم أبو لمعة قائلاً :

" لكن مفتاحه معايا ! " وينشد الكورس :"الصندوق "، فيقول مقدم البرنامج: "الصندوق حلقات مُسَلسَلة." فينشد الكورس:"سَلسَلة." ويقول المذيع:" يعدها ويقدمها.. "

لا تعرف من هو أبو لمعة، ولا من هو الخواجه خريستو، ولكنك تعرف أنه حكواتي فشّار، وفي كل حلقة يومية يقدم حكاية تفاخر كاذب، من كذبه الذي لا ينضب. وكأن إذاعة صوت العرب في هذا البرنامج الفكاهي توجه المستمعين العرب، وتحذرهم من تضخيم الأمور، وتضحكهم وترفه عنهم بلا رُخْص، وبلا غنج أنثوي حداثي، وبلا بذاءات. إذاعة حضارية بكل معنى الكلمة، هزلت بعدها المحطات التلفازية الفضائية العربية الحداثية العارية المشوهة الرخيصة، والتي تتدفق علينا بأموال نفطنا المتأسلم، لنعدم تراثنا وثقافتنا وكرامتنا وعروبتنا بأيدينا، في عصر العولمة !

تبتهج وأنت تشم هواء الإسكندرية النقي الرطب، وتشاهد المدينة الهادئة النظيفة، الأوروبية الطابع ! تصل بك سيارة الأجرة إلى فندق صغير على شكل بيت ريفي، أو فلّة على شاطىء كليوبترا، يعلوها قرميد أحمر، تقبع على مسافة قريبة من أمواج البحر المتهجمة على الشاطىء،(ياي !) الله ! الله ! البحر! البحر! إنه البحر! يا حبيبي يا بحري الأبيض المتوسط ! لماذا أبعدوني عنك من هناك؟ لماذا فكّوا حبال قوارب الصيادين الصغيرة المتماوجة بحمولاتها المتجمعة في بحر عكا، والمستجيرة بأسوار أحمد باشا الجزار، وأبعدوها عن أوتادها الحديدية، وأطلقوا عليها نيرانهم، فاخترقت الطلقات أخشابها التراثية القديمة، ونزفت دماءها، فامتزج الأحمر بالأزرق، وماتت القوارب بصياديها، وتماهت أخشابها المقطّعة مع أمواج البحر.أكلتها وعول البحر، ولم يعد جدُّك منذ ذلك اليوم!

الفندق الصغير ينام بهدوء على شارع كورنيش البحر. تقرأ اسم الشارع: " طريق الجيش" فتعتقد أن الجيش يمر من هنا، باتجاه بورسعيد! أنت الذي لم تشاهد بحراً في حياتك، تلاحظ أن البحر الأبيض لونه أزرق. مياه متلاطمة، قادمة من عكا لتستقبلك! هل هذا هو بحرك العكاوي الجميل الذي لم تشاهده منذ ولدت؟

الأم تفطم طفلها بطَعم نبتة مُرّة، تدهن بها حلمتي ثدييها اللتين جفت عروقهما، وأما أنت، ففطموك عن بحرك الأبيض العكاوي بالرشاشات والمدافع والمتفجرات قبل أن تولد، فبقيت ولداً صحراوياً تعيش بلا بحر! وها أنت أيها المسكين تدور وتلف له من الجنوب، فتلتقي به بالأحضان!

تصوّر أن عكا والإسكندرية يُرضعهما بحر واحد، ويَفطمهما بحر واحد ! والملكة كليوبترا كانت في الإسكندرية وعكا، وعبد الناصر ولد في الإسكندرية وحوصر في جنوب عكا! فمصر وفلسطين أخوّة في الرضاعة من البحر، وأخوة في اللغة والدين والعادات والتقاليد والجغرافيا والتاريخ والمصالح المشتركة والوطن والحب، وعيسى الفلسطيني، وأحفاده محمد وعمر وعلي.. عيسى الذي كان يقول:

(من ضربك على خدك الأيمن، فأدر له الأيسر) ويقول: (كل يحمل صليبه) ويقول:

(من كان منكم بلا خطيئة، فليرجمها بحجر!) ويكرر قوله: (المحبة.المحبة!) سرقوا صليبه، صليب الآلام والمعاناة، ونقلوه إلى الغرب، وقالوا هذا إلهنا، وحمّلوه بدل صليبه مدفعاً رشاشاً، وربطوه داخل طائرة أباتشي، كي يقتل أهله في فلسطين والعراق وكل الشرق، وينثر الأفيون على شعب الصين والقنابل الذرية في هيروشيما وناجازاكي وما حولها، وينسى الحليب الذي رضعه! ومنعوه من حق العودة الموعودة، إلا بعد أن يقيموا إمبراطوريتهم على جثة الوطن العربي.

"طيب" يسألهم وهو ينزف على صليبه المعلق في طائرة إف إف: "وإذا كانت (إمبراطورتكم) عاقراً لا تنجب؟"

"ساعتها، والله ما انت نازل!" يجيبونه حاقدين "لن نعطيك (فيزا) دخول إلى وطنك!"

كم أنت عظيم وطيب ومسكين ومغلوب على أمرك يا روح الإنسانية المعذبة، فأنت لا تطلب إمبراطورية، ولا تريليونات نفطية، ولكنك تطلب من الله أن يرزقك خبزك ، كفاف يومك !

من الإسكندرية، التي دفنَت الإسكندر المكدوني فاشلاً في تكوين إمبراطوريته، تُطل فتشاهد نابليون الخائب في عكا، خائباً في الإسكندرية، وغير قادر على أن يقيم إمبراطوريته الكبرى. ومن الإسكندرية والقدس تراقب فلول الصليبيين وهي تذروها الرياح،

دون قدرتهم على تكوين إمبراطوريتهم الكبرى! سبحان الله، كل الفاشلين في بلادهم يريدون أن يقيموا إمبراطورياتهم على جسدك، الذي يستعصي على أن يكون مستباحاً أيها الوطن العربي!

❑❑

فصل من (الإسكندرية 2050)
درب البنات شوك!

صبحي فحماوي/ الأردن

الإسكندرية، تاريخ - 15-9-2050 م

بينما تهبط الطائرة الهيدروجينية في مطار الإسكندرية الحديث ، تشاهد من عل عدداً كثيراً من الطائرات تنتشر في أرض المطار المترامي الأطراف. وأنت لا تفكر في المطار، بقدر ما تفكر في لقاء ولدك برهان، وحفيدك كنعان الأخضر ، بفارغ الصبر.

ترى هل تنجح عملية التخضير هذه ، فيسيطر الحيوان الأخضر على هذا الكون الحيواني المتوحش؟ هل تشاهد مرحلة انتقالية جديدة، بعد (الإنسان الأول)، الذي تَحَضّر فانتقل إلى مرحلة (الإنسان الثاني)، وها هو بعد أن توحشت حضارته، ودمرت الأرض، تراه

يتشكل بتكوينه الأخضر، فتشهد مرحلة (الإنسان الثالث) "الإنسان الأخضر"؟

عندما كان برهان صغيراً كنت تقرأ له كتاب (النبي) لجبران خليل جبران ، وما زلت تذكر بعض عباراته التي تقول:" لو نقدر أن نعيش على عبير الأرض، فنكتفي بالنور كالنبات.." وفي صفحة أخرى يقول: " أنا كرمة مثلك ، وستُجمع ثماري وتُحمل إلى المعصرة.. "

ثم يقول: " يا ليتكم تنشدون بعضكم ككروم العنب، ثم تعودون حاملين عطر الأرض في طيات أثوابكم." وأخيراً يقول: "ولكن هذه تمنيات لم تحن ساعتها بعد."

يبدو أن الفكرة قد عشعشت في ذهن برهان منذ الصغر، وحان وقتها الآن ، فأنتج ولده الأخضر كنعان.

لا شك أن حفيدك يحظى برعاية أبيه، وأن مؤسسات عملاقة تجري خلفه، لتنشئه بأفضل ما يمكن، وتقدمه إلى هذا الكون المتحول إلى الخضرة.

تقارن تعاستك مع رعايته، عندما كنت في سنِّه ، فعند دفع رسوم المدرسة ، كان المحاسب يقول:"لا تأخذوا منهم رسوماً، لأن وكالة الغوث تدفع رسوم هؤلاء الـ.. من منكم لاجىء، كي نسلمه كتب المدرسة بالمجان؟"

ينادي بأعلى صوته، أمام كل الطلاب المصطفين صباحاً في ساحة المدرسة، فلا ترفع رأسك، كي لا تُعرِّي فضيحة نفسك، رغم أن صوت العرب من القاهرة يصيح كل صباح مثل ديك ألف ليلة:

"ارفعوا رؤوسكم يا عرب!" وكنت يومها تتساءل: هل العرب لا يرفعون رؤوسهم، لأنهم لاجئون؟

وهل يرحل العرب بخيامهم من رمال إلى رمال، لأنهم لاجئون؟ وهل يركض العرب في متاهة ميسون الكلبية التي قالت:(لبيت تعصف الأرياح فيه أحب إليّ من قصر منيف.) لأنهم لاجئون؟

أنت لاجئ مستضعف، مستكين بظلِّ ذُلِّ وكالة الغوث، التي أخذت منك الوطن، ولحقت بك، لتعطيك خبزك، كفاف يومك، بينما من يدّعون وراثة يوسف، يودعونك في غيابة الجب!

لا أحد يرأف بحالك، سوى ذلك الذي شرّدك من وطنك، وجعلك أحد نمور زكريا تامر في اليوم العاشر. وأنت تستغرب هذه اللعبة القذرة، التي يلعبها القط مع الفأر، فيلاعبه، ويتركه يفلت من بين يديه، ويركض(المسكين) على الأرض، قبل أن يُعِيد (المجرم) التقاطه وازدراده. وهكذا تلحق بك الجهات المانحة!

لم يكن في عشرينات وأربعينات القرن العشرين تلفازات ولا مراسلو صحف، كي يصوروا حال الفلسطينيين المقاومين لاقتلاعهم من مدنهم وقراهم، ويفضحو المستعمرين، الذين يُسَيِّرونهم حفاة عراة فوق الأشواك القاسية السامة، لألواح الصبار الشوكي، كي يعيدوا تصنيعهم، وتعبئتهم وتغليفهم، للتصدير إلى خارج الوطن!

" سنُنَيِّمكم في فلسطينكم هذه على سُرُرٍ من شوك الصبّار!" يقول المستعمِر لمن لم يُقتلوا، فبقوا متشبثين بتراب أرضهم: "ما لكم وهذا العذاب؟ هاجِروا إلى (بلاد العُربِ أوطاني !)، واتركوا للمساكين الهاربين من بطش هتلر، هذه الفلسطين الصغيرة !"

الإمبراطوريات المتحدة ضدنا، هي التي اعتمدت قتل دولة عريقة، وخلق دولة جديدة مكانها على سطح الكرة الأرضية، وأنت الذي دفعت ثمن كل هذا التعديل الوراثي، بحيث يستبدل الفلسطينيون العرب بغرباء من كافة بقاع الأرض، هكذا بقدرة قادر! يقولون إنه الرب الذي وعد بإعطائهم أرضاً كنعانية ليست لهم، ولغة كنعانية ليست لهم، وهيكلاً كنعانياً ليس لهم. ونجمة كنعانية ليست لهم!

ولم لا؟ إنهم جماعة الرب*، ونحن جماعة وكالة الغوث!

---

* **الكتاب المقدس** (1 اسمع يا إسرائيل، أنت اليوم عابر الأردن لكي تدخل وتمتلك شعوباً أكبر وأعظم منك ، ومدناً عظيمة ومحصنة إلى السماء. 2 قوماً عظاماً وطوالاً ، بني عناق الذين عرفتهم وسمعت : من يقف في وجه بني عناق؟ 3 فاعلم اليوم أن الرب إلهك هو العابر أمامك ناراً آكلة. هو يبيدهم ويذلهم أمامك، فتطردهم وتهلكهم سريعاً كما كلمك الرب..6 فاعلم أنه ليس لأجل بِرِّك يعطيك الرب إلهك هذه الأرض الجيدة لتمتلكها، لأنك شعب صلب الرقبة.) " تثنية 8، 9/ صفحة 219- ليس لأجل بر إسرائيل 9"

* **الكتاب المقدس** (19 فتضربون كل مدينة محصنة، وكل مدينة مختارة، وتقطعون كل شجرة طيبة، وتطمون جميع عيون الماء، وتفسدون كل حقل جيد بالحجارة.) (ملوك الثاني 3، 4) صفحة 438، ثورة موآب 3 .

تسير خافضاً رأسك، ولا تفتح عينيك في أحد ! فأنت لا تفكر مجرد تفكير في مغازلة إحدى بنات مدرسة (رابعة العدوية الثانوية) القريبة من مدرستكم، إنهن بنات جميلات، دلّوعات، يلبسن تنورات قصيرات، تنحسر عن ركبهن الجميلات بشبر أو بشبرين، فتظهر إغراء امتلاء أفخاذهن الطافحة بأنوثة مراهقات شهيات ! وأنت لا ترفع رأسك، ليس مناكفة لصوت العرب من القاهرة، بل لأنك لست مؤهلاً لمشاهدة جماليات النهود الطافحة بالعطاء والدفء والمحبة، والملهبة لمشاعر الصغار والكبار. وأنت محروم حتى من شم تلك الرائحة الأنثوية المحظورة، ومحجوز بحدود رائحة الفلافل، التي تقلى في مرجل يفور بزيت القطران. فكيف لك أن تتذوق جماليات أجساد البنات الزهريات المحفوفات المنتوفات، المصبوبات في قوالب إلهية، ويسرن بين الناس؟

أنت لا ترفع رأسك، لأنك لا تملك ثمن وردة جورية عطرة، تهديها لبنت من بنات رابعة العدوية، فتدفن رأسك في رائحة أوراق مجلة العربي – يا حزين – وتدهش إذ تشاهد على غلاف صفحتها الأولى صورة إحدى جميلات هذه المدرسة. إن وجهها آية في الجمال. براءة طفولية ناضجة الأنوثة. سحر امرأة لا يصدق! من أين أتوا بهذا الملاك الطاهر؟ تقرأ ما هو مكتوب تحتها: " طولكرم، المدينة التي تنام مع غروب الشمس!"

تستمر في محاولاتك منح حبك وعشقك إلى شيء أنثوي، فلا تجد غير العارضات الجميلات المصورات بالألوان الطبيعية على لوحات دعائية لعطور، أو صابون أو نيفيا كريم، أو ما شابه ذلك، فتعلقها على جدران غرفتك . أنت أجبن من أن تقف مع فتاة، ليس لأن (درب البنات شوك) كما تقول لك جدتك أنيسة، بل لأنك تتوقع أن تسألك فتاتك:" من أي حارة من طولكرم أنت؟" فتخزى أن تقول لها: "أنا من المخيم." فلا تجد غير الكتاب، تدفن رأسك فيه. ولهذا تتوطد علاقتك مع الكتاب، وتتفهم معنى كونه خير جليس.

كان مقرراً علينا في المطالعة المدرسية مقطعٌ من مسرحية قيصر وكليوبترا لشكسبير، وكما تتذكر، يئن يوليوس قيصر قائلاً بحزن :" حتى أنت يا بروتس !" ثم يقول بعد ذلك :" أأنا نعجة جرباء؟"

وهذا رفيقنا الطويل في المدرسة، رسمي الصومعة، الذي كان معتاداً أن يمد رأسه برقبته الطويلة، فناداه الأستاذ سليم البزق قائلاً: "أنت يا صومعة ! ". فراح قوله لقباً !

يقف رسمي الصومعة أمامنا، ونحن نتجمع في حر الصيف، ونقعد ساهرين خلف بيتهم، وهو يمثل الدور المسرحي، ويُشَبِّر بيديه، ويطوي ساقيه، ويشهد بسبّابته قائلاً: "حتى أنت يا بروتس.(أبياخ!) أأنا نعجة جرباء، داهنها جارنا أبو سليم بزيت قطران محروق؟" كان يضيف من مُخِّه عبارتيّ (أبياخ، وجارنا أبو سليم، وزيت قطران محروق.) فيضحكنا جميعاً نحن أبناء المخيم، الذين لا مسرح لنا، إلا خلف شباك بيت رسمي الصومعة، الذي بنته وكالة الغوث. ولو يَسمعنا شكسبير نقول:(أبياخ)، فسيرفع دعوى تشويه الملكية الفكرية، مطالباً بعشرة مليارات يورو من الخَطّاء رسمي الصومعة، على تلك الغلطة الفظيعة! ولم لا يدفعون؟ أليس عندهم نفط كثير، يجعل الشكسبيريين يبتزونهم، ويغرّمونهم على سقوط صقر من السماء، انتهى أجله، فيتهمون "الإرهابيين العرب" بقتله، فيدفع أولو الأمر المليارات، بسهولة ويسر، بينما ينام أطفالهم داخل بيوتهم الصفيحية، جائعين، مطيعين لأولي الأمر منهم ؟!

تمشي في طرقات المدينة ، وأنت تنأى برأسك بعيداً عن رؤوس أهاليها، وتقول لنفسك : "أأنا نعجة جرباء!"

طائرة ألف ليلة وليلة !

تتوقف الطائرة الهيدروجينية الرباعية الأجنحة في مطار الإسكندرية الدولي، فتستفسر من كمبيوتر مقعدك. فتجيبك الشاشة الناطقة:

" صممت الأجنحة الأربعة لتعطي توازناً أفضل، وهي تحمي أكثر في حالة حدوث مشكلة في الحارق الهيدروجيني لأحد الأجنحة، وفكرتها مأخوذة في الأصل من بعض الطيور العملاقة، في رواية ألف ليلة وليلة."، فتسألها مازحا : " هل هذه هي إحدى طائرات ألف ليلة وليلة المدهشة؟ " فتضحك المرأة الكمبيوترية مجيبة:" مهما تطورنا، فلن نستطيع تنفيذ خيالات ألف ليلة وليلة الرائعة. هل قرأتها؟"

تنزل مع القادمين إلى حيث ستستلم حقيبتك..

هل نلتقي يا برهان في الوقت المحدد؟ أنت تضبط ساعتك على مواعيد الطيران الأوروبي. وبرهان منضبط في مواعيده، كما في عمله، ولهذا السبب الجماعة قدّروه، وشغّلوه في معامل الجامعة. وعندما بدأ الشغل. قال لك بصوت مقبوض:" لقد ابتدأت يا والدي أعمل بوظيفة مساعد عامل في المختبر. أُنظّف أنابيب الاختبارات، وأمسح الطاولات". فأجبته بأن العمل ليس عيباً، خاصة إذا كان عندك هدف إكمال دراستك الجامعية. فأحسست بفرحِهِ ينساب في شرايينك عبر سماعة الهاتف قائلاً:" ولكنني صرت أتدخل في شؤون الأنابيب، وأحضّر البيئات المنوي العمل بها، وعندما استتب الأمر، صرت أساعد الفنيين في تحضير المادة، مجال البحث."

وعندما انتبهوا لذكائه، عيّنوه بوظيفة مساعد باحث في المختبر، فأخذ فرصته لدراسة الماجستير! خمس عشرة سنة مرّت مرور السلحفاة منذ غادَرَنا، حتى حصل برهان على الدكتوراة من جامعة هيسن الألمانية. وعندما أعلن معهد هيسن للهندسة الوراثية عن حاجته لباحثين، قدّم طلباً للالتحاق بالمعهد، فقبلوه.

" بدأت أستغرق في العمل يا أبي. ونظراً لشعوري بالغربة وبالتمييز، رحت أولج الليل في النهار، في أبحاث متتالية، لأثبت لهم أنني مؤهل لمنافستهم، لا بل والتفوق على الكثيرين من زملائي في المعهد ! نتائج أبحاثي المخبرية أدهشت أساتذتي !"

وبعد خمس سنوات من العمل الدؤوب، عينوا له مساعدة بحث، وكانت خريجة ماجستير في الوراثة.

" الفتاة مطواعة وخدومة وبريئة ومندفعة بقوة" يُعرِّفك عليها:

" إنها مخلصة في تقديم كل ما لديها؛ أبحاثها، دراستها للدكتوراة، أخلاقها، جمالها الأخاذ، تميُّزها عن الأخريات في كل شيء." وإذ ينتبه لكونك راضياً، يضيف متشجعاً:

"صرت أذهب معها إلى المطعم، أراقبها وهي تأكل، تلحق بشوكتها وسكينها آخر حبة أرز، تتناولها، وتنظف صحنها. فأقول لها: لماذا تنظفين آخر حبة أرز في الطبق؟ هل كل هذا اقتصاد في النفقة ؟ فتجيب وهي مبتسمة: لدينا في ألمانيا القدرة على توريد ملايين الأطنان من الطعام ، ولكن هناك شعوباً لا يصلها الأرز، ويجب أن لا نرمي بقايا الطعام في حاويات القمامة، بل نحتفظ بالممكن منه، كي تجد الشعوب الأخرى فائضاً تأكله!

تفرح لفرحه، فتقوي جذوره قائلاً: " ديننا يقول:(الاقتصاد في النفقة نصف العيش.) ولكن هات من ينوي تفعيل اقتصادنا !"

" إنها تُدَوِّر كل النفايات في الحديقة، ولا ترسل إلى الحاوية سوى فضلات نادرة، فالبلاستيك يذهب إلى حاوية، والزجاج يُرمى في حاوية أخرى. شعرت أنني أتعلم منها. قبلت دعوتها إلى شقتها، وبعد تعارف أكثر، صرت أنام معها في شقتها". فتحذِّره بشدّة: "إلى هنا، قف يا ولدي! درب البنات شوك!" فيجيبك ضاحكاً:

" كان هذا المفهوم في زمانك يا والدي، وأما في أيامنا، فالبنات أوعى من الشباب. لا تنسى أنهن ينضجن قبل الشباب، ويفهمن الجنس قبلهم، والمرأة الباحثة في المختبر، تعرف كرامتها، وتعرف طريقها، وتعرف الأمراض والأوبئة القاتلة، ولا تسير في طريق الضلال، ولهذا قبلت دعوتها، كأفضل رفيقة لي، وذلك بعد أن تأكدت أن لا امرأة تستطيع أن تسعدني مثلها."

وبعد حصولها على الدكتوراة، عمل لها المحترم حفلة رائعة، دعا إليها أصدقاءه وزملائه المقربين، ودعانا للحضور، أنا ووالدته المرحومة أميمة، وأخته سمر، وعمه غالب

وزوجة عمه تمام .

وقبل أن آخذ إجازة للسفر، وأترك أعمالي الهندسية في دبي، وكل المشاريع المتشابكة المتعلقة بي، كلفت مساعدي المهندس جرجس متري بالتوقيع على دِقّة تنفيذ كل أساس، أو عمود أو سقف، وتحمل مسؤوليته، فهو يدرك المخاطر الرهيبة، التي قد تنشأ، نتيجة خطأ مدني في حساب الأطوال، أو الأوزان، أو..

حضرنا الحفل البهيج، والسعادة تطل من وجهي العروسين، ومن وجه ابنتي سمر وأمها أميمة، التي تفضحنا بين الألمان وهي تُهاهي وتُزغرت (لو لو لو لو لييي!)، فيفرح أهل العروس الألمان وكل الحضور بها، ويتحلقون حولها، فتُعلِّم أمّ العروس كيف تزغرت، فتبدأ الألمانية اللّماحة تحرك لسانها يميناً ويساراً وتزغرت(لو لو لو لي) ونحن نضحك ! وراحت تُعلِّم المهتمين من الحضور الألمان، كيف يدبكون الدبكة الفلسطينية، فتروح تلوح بمنديلها وهي تقودهم في مقدمة حلقة الدبكة. (وعلى دلعونا، وعلى دلعونا، ريح الشمالي، غيّر اللونا!)

كانت المرحومة تفهم التقاء حضارة الشمال والجنوب، وتقصد تلاقح الحضارات، لا صراع الحضارات، الذي يتنطع الشريرون لتفجيره.

كان تعرُّفي عليك لأول مرّة يا أميمة في بيت أخي غالب، كمن يكتشف كنزاً في مكان مطروق.

" أُعرِّفك على ابنة جيراننا ؛ الأستاذة أميمة" تقول لي تمام وهي تضمر شيئاً في روحها: "إنها من بلدكم عكا وليست بلدياتي من الناصرة، كي تعتقد أنني أحابيها! آنسة في منتهى الأدب والأخلاق والذكاء ، عمل لها أبوها عقد عمل بعد تخرجها من جامعة دمشق، فصارت تُدرِّس في مدرسة الرياحين المجاورة لشركتك."

كنتِ يا أُميمة خجولة وفرحة، وعيناك ترنوان بعيداً، بينما زوجة أخي تعرِّفني عليك. لم تذكر لي شيئاً عن جمالك، طالما أنك أمام ناظريّ، غزالة في حديقة غناء.

تكررت زياراتك إلى تمام مع والدتك، وأحياناً وحدك ، وما دمت أسكن في بيت أخي، صرت أجلس معكم لبعض الوقت، خاصة إذا صدف وأن التقينا داخل البيت، وجهاً لوجه . كنتِ لبقة في الحديث، فأعجبني أسلوبك في التعبير والتفسير والتبرير والاستعلام والأخذ

والرد. وفهمت من حواري معك أنك متخصصة في إدارة الأعمال.

كنتُ قد وظفتُ أخي غالب ضمن فريق مراقبي تنفيذ مشاريعي المدنية، ونقلتهم لنعيش معاً في شقة أوسع وأرحب وأجمل . وبعد أن شبكت الصنارة، ورحنا نستعد للزواج، فتشنا عن شقة منفصلة، ودخلناها أسعد عروسين، وبعدها نقلتكِ إلى شركتي، لتكوني مديرة للاتصالات والعلاقات العامة.

أتذكرك وأنت تلقين كلمتك المثيرة في سهرة العشاء الفخم، التي جمعتنا مع عائلات مقاولي مشروع (واجهة دبي البحرية)، في مطعم الطابق الأخير من فندق برج العرب، عندما قلت للحضور:

"يقول ديننا: (مالُكَ ما أنفقت.)وفي باب آخر يُحذِّر (الذين يكنزون الذهب والفضة..) معنى ذلك أن ما تكنزه من أموال في جيبك وفي مصارف الأجانب، ولا تنفقه في أعمال الخير، فهو ليس لك. وأموالكم المكتنزة كثيرة والحمد لله، فلو تبرعتم بثمن هذا العشاء المكلف، لأيتام مخيم جنين، الذين طحنت الدبابات بيوتهم، وقتلت أولياء أمورهم." فقام شريكي الإماراتي، الأستاذ منذر الحمد، وتبرع ببناء عيادة طبية متكاملة في المخيم، بحيث تكون مصاريفها التشغيلية ومستلزماتها من المواد والأدوية جارية على حسابه، وبعده انهالت التبرعات. وهذه المبادرة وحّدَت مشاعر الحضور تجاه قضية شعبك المغدور!

كنتِ تتناقشين معي في ضرورة العودة إلى عكا، ونحن نتمشى على مسطحات النجيل في (حديقة شاطىء جميرا) الجميلة، ونستمتع بمشاهدة النوافير، وألوان حقول الأزهار، فتلاعبين طفليك برهان وسمر، وأحياناً تركضين خلفهما، وهما يهربان منك تحت الأشجار التي تعانق البحر.

وكانت تمام زوجة غالب تحب زيارة(حديقة الحيوان)، فتأخذان أطفالنا، وتقضون يومكم هناك، بينما أذهب مع أخي غالب لنلعب الغولف في أبو ظبي، ونلتقي في الليل، فيتقافز برهان وسمر وهم يحكون لي مندهشين مما شاهدتم.

أبكي بمرارة وأنا أتذكرك ، فتسيل دموعي، ويتبلّلُ شاربي الذي كنت أحاول حلقه، فتُصِرِّين على بقائه يتنطع أشيب على وجهي. للذكرى فقط أبقيت على شعره الكث، المفتقد لوجهك الطاهر!

لماذا تركتني وذهبت بعيداً؟ يقولون إن المرأة تُعمّر أكثر من الرجل بحوالي عشر سنوات، فلماذا مُتِّ بهذه السرعة، وتركت كل هموم هذه الدنيا على ظهري وحدي؟ لو كنت أعلم أن استخدام الهاتف المحمول يسبب السرطان إلى هذه الدرجة، لما تركتك تلصقينه على أذنك، وتتحدثين به دائماً في اتصالات إدارة العمل.

كان والدي يقول: (إذا تفَرّق الحِمل، ينشال.) ولكن الحِمل كله يقبع الآن ثقيلاً على كاهلكَ وأنتَ عجوز هرم، تعاني من ترقق العظام! صحيح، نسيتَ أن تأخذ دواء ترقق العظام، ودواء الضغط ، وبخاخ السكري، وباقي الحبوب العشرين التي.. ولكن لا داعي لأخذها، فأنت تموت على فراش عكا، وتتلاشى من آفاقها الساحرة شيئاً فشيئاً!

لم تصبر أميمة أكثر من شهر، حتى استفسرت من برهان، وسألته عن الخَلَف. فقال لها مستغرباً:

"زواجنا يا أمي لم يفرغنا للخلف والولادة، كما يفعل معشر العرب، بل زادنا تورطاً في العمل!" وعندها تناولتَ الهاتف من يد أمه، كي تغيِّر الموضوع، وسألتَه عن عمله. فقال مفتخراً:

" لقد تطورت أبحاثنا الوراثية يا أبي، فبعد أن نجح العلماء الأوائل في دمج خلية نباتية مع خلية حيوانية، وأنتجوا منهما أول خلية لحيوان أخضر. تابعنا بعدهم تطوير أبحاث الحيوان الأخضر."

البدلة اليتيمة !

يُخرجك البساط المتحرك من فم الطائرة، فيدخلك إلى مبنى مطار الإسكندرية الدولي، الذي تصميمه يشبه مدينة فضائية انفلتت من مجرّة بعيدة ، فهبطت خلف مدينة الإسكندرية.

لا يضيع مسافر في هذه المدينة، فإشارات التوجه مثبتة في كل مكان، والعجائز والأطفال يركبون سيارات كهربائية مجانية ، تقلهم إلى المعبر الذي يشاءون.

وفي أيام صباك، لم يكن أمامك معبر للوصول سوى باب الحديد، المتمترس في قلب القاهرة. اشتريت يومها أرخص تذكرة، ثم سرت باتجاه القطار الذي كان سيتحرك إلى الإسكندرية، مراقباً هذا الحشد العظيم من الناس.

يتقدم إليك شيّال، فيخرجك من ذهولك بضوضاء رمسيس – ودون إحم ولا دستور – يأخذ منك حقيبة ملابسك الكرتونية، ليرفعها إلى القاطرة، فتخاف أن تفقد الحقيبة في تلك الزحمة، فتشدها من يده، ولكنه يمسك بتلابيبها، عندما يلاحظ أنك تلبس بدلة رسمية نظيفة سوداء، وهو لا يعرف أن والدك، احتفالاً منه بتخرجك من التوجيهية، وقبولك في الجامعة، كان قد خرج من تقتيره الشديد، وأخذك من يدك إلى محل (عادل الغضبان)، أشهر خياط بدلات في طولكرم ،الذي أخذ مقاساتك، وفصلها لك من قماش جوخ إنجليزي أصلي، ناعم الملمس، واختار بطانتها من الساتان الأحمر، وقال لك الغضبان يومها:

"لم أفصل بدلة لأحد بهذا الخصر النحيل، وهذا الصدر العريض!"

لا يعرف الحمّال أنها بدلتك اليتيمة، وأنك تلبسها وتعقد على قميصها الأبيض ربطة عنق حمراء، لا تذكر من أين اشتريتها. بالتأكيد ليست من بُقَج وكالة الغوث المستعملة. ولهذا فأنت لا تضعها هي ونقودك داخل الحقيبة، خوف أن تضيع الحقيبة مع بدلتها ونقودها، إذ قامت أمك زكية بإغلاق وتخييط جيبها الداخلي الصغير، مخبئة بداخله مصاريف سنة جامعية كاملة، كان أخوك غالب، الهارب من عذابات وظلمات حياة اللاجئين، قد أرسلها إليك من دبي .

يشاهدك الشيّال مرتبكاً، خائفاً على أغراضك. فيقول لك وهو يقدم أوراق اعتماده:

" لا تخف، أنا موظف في المحطة! خذ هذه القطعة النحاسية الرسمية ذات الرقم **8** الخاص بي، واترك الحقيبة، أرفعها لك، وكلها خمسة قروش، لن تكلفك كثيراً !"

تتأكد أنه موظف رسمي، أو إنه رجل ذو مرجعية، فتستسلم للحقيبة بين يديه وأنت تحدق فيها.

" اتكل على الله" يقول لك وهو يسير بها مسرعاً، وأنت تركض خلفه وسط الزحام، فتتذكر مقولة الممثل أمين الهنيدي (إتّكل أونطة!) فأنت بصراحة ما تزال خائفاً أن تضيع منك، كما سبق وأن.. ولكنك تتكل على الله، وتصعد عربة القطار.

يضع الحمال الحقيبة على الرف، فيشعرك بأن مهمته قد انتهت، فتنقده القروش الخمسة. تفضل. فيشكر الله ويخرج .

تشعر وسط تلك الجموع المتراصة في المقطورة أن لا مكان لك، فلا ممر فارغاً لتمُرّ منه، ولا مقعد فارغاً لتقعد، أو حتى مكاناً لتقف فيه ! وهؤلاء النساء الفلاّحات يضعن سلالهن الضخمة المملوءة بحاجياتهن، والتي خيطت فوهاتها بقطع قماش بيضاء وسوداء وخيش ورمادي. وهذا الرجل الفلاح بثوبه الرمادي الواسع يُقعِدُ بطنه المنتفخَ بين رجليه، ويجلس ساهماً، وكأنه قد أفطر كيساً من الفول قبل ركوب القطار، ورأسه يميل ذات اليمين، وفلاح آخر يميل برأسه ذات اليسار، وتلك السمينة بحجم خمسة ركاب (في عين العدوّين!) تربط أرجل إوزاتها البيض الثلاث، وتُكتِّف أجنحتهن، وتضمهن معاً، وتضعهن فوق سلتها الضخمة الطافحة في الممر، بينما الحائرات البيض، يتلفّتن بعيونهن الزرق النيلية الجميلة، بقلق وارتباك، ذات اليمين وذات اليسار، متفرجات على هذا العنبر السراديبي الطويل اللانهائي، المكتظ بأمتعته وبساكنيه!

تلاحظ أن الأكياس والحقائب والأمتعة أكثر من الركاب. وبعد أن يتحرّك القطار، تكتشف متاعب استرخاص الركوبة.

تشاهد أمامك رجلاً نحيل الجسم، يقعد محدودب الظهر، وذقنه يلامس ركبتيه، مثل موسى الكبّاس الذي ينغلق على نفسه، يُسبِّح بمسبحة طويلة ترتطم بحذائه. وفي المقعد المجاور، يتكوم أطفاله الخمسة فوقه وفوق زوجته، القاعدة إلى جوار الأكياس، لابسة ثوباً أسود فضفاضاً، ولحمها يطفح داخل ثوبها الأسود الكبير، ويفيض على أمتعتهم، التي تتكوم حولهم، فتُغلِق ممر العربة. وإلى جوارك يقف شاب من جيلك. تسأله فيقول لك ساخراً:" إنه قطار الإكسبرس السريع !" وعندما يعرف أنك غريب بلاد، يكمل حديثه الساخر:

" هذا القطار كان سريعاً في عهد الدولة العثمانية، عليها رحمة الله، وعندما ماتت الدولة، اكتأب القطار، فصار يقطع الطريق من القاهرة إلى الإسكندرية، في حوالي خمس ، قول ست ساعات.. وهو يتوقف في كل المحطات، ما عدا المحطة التي تنوي الوصول

إليها!" يضحكك أسلوبه الساخر في الحديث، فيشعر بإعجابك، فيواصل قوله :" إنما هناك قطار حديث اسمه المجري. آه لو ركبت فيه يا جدع، لأوصلك في ساعتين!"

تكتشف داخل ذلك التزاحم الخانق، والذي هو واجهة من واجهات يوم الحشر والنشر، أن الناس طيبون، وتتسع صدورهم لبعضهم البعض.

ولكن ما يمتعك حقيقة هو منظر السهول الواسعة (جنّات عا مَدِّ النظر، ما بينشبع منها نظر !)، مزارع خضراء، تنطلق منها أشجار نخيل باسقة بين حقول الذرة والقمح والبرسيم والفول وقصب السكر، تشبه مآذن مساجد لا نهائية في المدى الرحب ! وأنت لم تشاهد نخيل مزارع من قبل إلا في الأفلام المصرية غير الملونة، وها أنت تشاهده ملوناً وعلى الطبيعة! إنه سحر مصر الخضراء، التي صحّروها لاحقاً! ولهذا غنى محمد عبد الوهاب :

(ما احلاها عيشة الفلاح ، متهني وقلبه مرتاح !)

ولكن صديقك المصري محمد محمد محمد، والذي ستسكن معه في الإسكندرية فيما بعد، سيقول لك:

" غنى عبد الوهاب هذه الأغنية من الزمالك، ولم يعش مع الفلاح، فيشاهد كيف أن البعوض – جيش الإقطاعي- يمتص دمه، وكيف تثقب البلهارسيا شرايينه، بمخرز الخولي، وكيف أنه محروم من كل شيء، ما عدا الموت !"

لا يبتعد القطار كثيراً من القاهرة ، حتى يتوقف في محطة بنها، فينزل ناس، وتنزل أمتعة، ويصعد ناس، وتصعد أمتعة، وتحصل عملية إفراغ وإحلال متبادلة. ويصعد إلى القطار بائعون متجولون من أهل المحطة، وأحدهم يحمل على كتفه سلة، ويصيح وهو ينقل رجليه بخفّة وجرأة بين كتل الأكياس المتضخمة أوداجها، فتصطدم سلته بلحوم النساء المندلقة داخل أثوابها الكحلية والسوداء، فيذود الرجالَ المدافعونَ عن حدود نسائهم بحماسة وشهامة. " سميط وبيض وجبنة رومي." ينادي بأعلى صوته المتشابك مع أصوات مجتمع القطار:" بيض وسميط." ويتبعه شاب بائع متجول آخر، يحمل على كتفه سطلاً مملوءاً بالماء، ترتفع من فوهته زجاجات كازوز ملونة.

" كازوز بارد." يندفع وهو يصيح بأعلى صوته : " كازوز بارد." طبعاً لا هو كازوز،

ولا هو بارد!

وعندما يمرّ بك، يمسح قاع سطله المُطيّن بكتف سترة بدلتك اليتيمة، والتي كنتَ مغروراً بلبسها داخل العربة، ولكن هذا السطل الذي مسح بك الأرض، جعلك تقف مثل الذي عملها، ولم يمسح مؤخرته!

يشاهد الشاب الذي يقف أمامك تحرُّش طين السطل بكتفك، ويتأثر بمنظره اللزج. فيضحك وهو ينظر إلى خيبتك ويقول لك: " ما كنت يا فندي طلعت على الأقل في الدرجة الثانية، هناك يكون لك رقم مقعد، والمقامات محفوظة!"

الآن تفهم أنك قد ركبت في مقطورة الدرجة الثالثة، وأن الناس هنا متعودون على بعضهم، وقلوبهم مسامحة وكريمة، وأما أنت فالبدلة اليتيمة التي ستدخل بها الجامعة، وتقابل بها وجه ربنا..!

إنها مصيبة كبرى! ولكنك مستعد في هذه الرحلة لأسوأ الأمور، كما قال لك والدك رحمه الله :

" كن حذراً يا ولدي لكل شيء. ولا تغضب إذا ما حصل لك مكروه، لا سمح الله. والرسول الكريم كان يرفع شعاره الدائم (لا تغضب)." ولهذا فلا تغضب، بل تتابع الرحلة واقفاً، تتفرج على الخضرة، وعلى نوافير النخيل المعلقة في السماء، وبحر النيل الرحب الصدر، الذي لم تشاهد مثله في حياتك ؛ فهذه الألوان، من الخضرة والمتسلقات الجهنمية الحمراء، والنيل الذي يظهر أزرق حيناً، ورمادياً شاحباً أحياناً، وأجرب بقاذوراته ورممه أحياناً، ومطرزاً بجواميسه التي تدور حول سواقيها، وبيوت الطين المغمورة في المزارع، وأفران فلاحاتها التي تلهب النار المتصاعد دخانها، فتشوي خبزهن، وأسراب من الصبايا الفلاحات، يجمعن القطن من حقوله، وعربة كارّة، يجرها حمار، ينوء بحمل البرسيم المتراكم خلفه..

ويعكس مآذن النخيل المنطلقة باتجاه السماء، تهبط الشمس باحثة لها عن عش تنام فيه بين حقول الذرة ! ترقب الشمسَ الغروبيةَ البرتقاليةَ المحمرّةَ وهي تسابق القطار. تنطلق بموازاته. تتخلف عن ركبه. تختفي خلف ذيله التمساحي الطويل. تحاول أن تسبق

الفضاء الرحب. وعندما تصطدم الذهبية البرتقالية المتلألئة بجذوع النخيل، تخاف عليها من أن تنفلق وتخر مغشياً عليها!

الزحمة المتشابكة داخل المقطورة ، تجعل بعض الشباب يقعدون على الرفوف الداخلية العلوية الشبكية المعدنية، والتي صممت لوضع الحقائب اليدوية عليها. يصير المسافرون هم الأمتعة الممددة على الرفوق.

وتشاهد رجلاً يراقب قرده صغير الحجم، والذي بغمزة عين يقفز بخفّة، فيجلس بأدب بين الشباب الجالسين على الرف، وهو يضع إصبعه في فمه باسماً، بينما عيناه العسليتان تتحركان في محجريهما، يمنة ويسرة، تراقبان الغادي والقادم، والفرح يطل منهما، لحصوله على مقعد مجاني في العالي.

تشعر بألم في ساقيك المنفرجتين بسبب وجود قفة بينهما، فتزحزحهما بين الأمتعة، وتراقب الشابين الجالسين على الرف، وهما يدندلان أرجلهما فوق رؤوس ركاب المقطورة، فيصيح بهم رجل قاعد تحت رحمة أحذيتهم الثقيلة: " مش تحترمو الناس القاعدين تحت جزمكم الثقيلة !" وتضيف امرأة يبدو أنها خائفة على طفلها النائم في حضنها: " لو وقعت جزمة على رأس طفلي، حيموت !" ويقول آخر:

" دا والله حتى عيب كده !" ويتشجع رابع فيرفع وجهه نحوهما صائحاً:

" يا شباب انتوا أكيد من عيلة محترمة، ومتربيين عالأصول، وده مش أصول إنّ جزمكم تنحط فوق رؤوسنا! على الأقل اقلعوها، وشيلوها من فوق دماغاتنا !"

وبعد عدة استنكارات واستهجانات، يخلع الشابان أحذيتهما الغليظة، ويضعانها إلى جوارهما على الرف، فتعلن جراباتهما البيضاء عن نفسها، وتمد أعناقها، وهي مسودّة مطينة بالعفونة الملتصقة بها، وتطل أصابع أرجلهم من الجرابات المهترئة، فيروحان يهوّيان أصابعها، الملتصقة بمعجون العفونة اللاصقة الرمادي الرطوبة، ويبعدان الأصابع عن بعضها البعض بهدف التنفس، فتفوح رائحة كريهة، تقتل أنوف الركاب ، القابعين تحت رحمة سكان الرف العلوي. ويصحو رجل عجوز كان نائماً على كيس أمتعته صائحاً فيهم:" ارحمونا من الريحة اللي خنقتنا دي !" فتصحو على صوته امرأته التي كانت تنام على زنبيل مملوء بأشياء مغطاة بقطعة قماش مخيط، وهي تقول:"صحيح، أيه الريحة العفنة

دي!"

" يا عمي البسوا جزمكم، ودندلوها فوق رؤوسنا " ينفجر آخر بقوله،

" لو تقع جزمكم على رؤوسنا، أرحم من الريحة اللي موتتنا دي!"

وهنا يتنطح أحد الشابين؛ ساكنيّ الرف العلوي قائلاً: "هلكتونا بحكاية الرجلين دي؛ إقلعوا، لأ، إلبسوا! طب إقلعوا! لأ إلبسوا. إرسوا لكم على بر، في قضية الأرجل دي. نلبس ولا نقلع؟"

فيقول لهما الشاب الفرائحي ، الذي يقف إلى جوارك مراقباً الحدث كالآخرين :

" إيه رأيكم تقطعوا رجليكوا، وترموهم برّة القطر، فنرتاح من ريحتهم العفنة؟ وعلى الأقل يمكن تستفيد منهم القطط اللي هناك، بدل ما انتوا قارفين بيهم مشوارنا ده!" فيجيبه أحد العلويين مدافعاً:

" لا والله فالح يا ابو شرابات حرير في حرير! وعفن رجليك، تقولش مسك! "

شيء لله يا سيدنا البدوي!

تتجه على هذه البسط المتحركة داخل مطار الإسكندرية الآلي، حسب الإشارات، إلى حيث تأخذ حقيبتك من محطة وصولها المرقمة على الشاشة. يتناول الرجل الآلي حقيبتك المرقمة على جهازك المحمول، ويضعها على عربة، تركبها وتحركها بالموجِّه، لتوصلك أينما شئت داخل قاعات المطار.

لم يبق عليك سوى استقبال الحبيبين؛ الابن والحفيد. كلها مسألة وقت، وسيصلان إن شاء الله في الوقت المحدد. تتمعّن قاعات وممرات هذا المطار الفسيح، وهذه المحلات التجارية، التي ما يزال يدمغها الطابع الفرعوني المصري، ويميزها عن أسواق باقي المطارات في العالم ، والحواجز الأمنية الآلية، ومحطات وصول القادمين، ومحطات خروج المسافرين المجهزة بكل وسائل الراحة.

ما تزال تقارنها بأول يوم وصلت فيه إلى الإسكندرية ، لتلتحق بجامعتك الموعودة.

فبعد توقف قطار الإكسبرس المطوّل في محطات لا حصر لها، والتي لا تذكر منها سوى محطة طنطا، ذلك لأن القطار قد توقف هنا منذ ربع ساعة، يقول معاون السائق إنه يصلح المزلقان. ما هو المزلقان؟ فأنت لا تعرف!

" يمكنكم أن تتهووا قليلاً على رصيف المحطة " يتبرع المعاون بإعلامنا. تنزل من العربة فلا تبتعد كثيراً، إذ يدهشك مرأى كثيراً من الشبان الراكبين بالمجان، وهم يتزاحمون واقفين ومتعلقين ببعضهم البعض، خارج العربات، ومتكومين فوق ظهورها بجرأة مدهشة، وكأنهم جبال من الأمتعة المحمولة فوق القطار!

المحطة معلقة فوق جسر هيكل حديدي ضخم للقطارالذي يعبر مدينة السيد البدوي، و"شيء لله يا سيدنا البدوي!" وينزل معنا عدد غفير من الركاب الذين يعدّون طنطا هي محطة وصولهم.

مجتمع متكاتف متباغض متضامن متنافر محب كاره طيب حلو المعشر! وكل منهم يزور السيد البدوي لغرض في نفس محمدين، أو في نفس حسنين! ذلك ما يقوله لك الشاب الذي كان يقف قريباً منك في عربة القطار، وما يزال يقف معك على الرصيف، ليشم نَفَسه خارج رائحة جرابات جيران القرد الشقي، فيعرفك على نفسه:"اسمي محمد عدَوي."

"تشرفنا. وأنا إسمي مشهور شاهر الشهري. " فيضحك محمد عدَوي: " أهلاً يا أفندي. كنت أتخيل أنك مشهور بكونك شاهراً سيفك شهرياً !" يقول هذا مداعباً وهو يطبطب على كتفك: (إيه الإسم الجميل ده؟ شاريه، ولا ببلاش؟) رغم غُلبهم، فركاب الدرجة الثالثة دمهم خفيف. إنهم يسخرون من بعضهم البعض، ويطلقون النكات، كي يضحكوا ويتناسوا معاناتهم في الحل والترحال.

ينتبه محمد عدَوي إلى كونك تقف تائهاً، تراقب الجمهور، وتتفرج على مدينة غريبة عليك، فيقف معك، يشاركك النظر إلى الناس النازلين بأمتعتهم من المحطة، فوق جسر ضخم يتدلى منه سلّم معدني عريض صدىء. الدرجات تنزل بين الجسور المعدنية العملاقة يميناً، ثم بسطة حديدية، ثم يساراً، ثم.. وأقدام الناس النازلين الصاعدين تجرش الحديد قائلة: (درب، درب، درب، درب..!) ليس هذا هو الموضوع! تلفتك ثلة من الرجال:

" إنهم من الصعايدة" يبلغك محمد عدوي وهو يضحك "القادمين لزيارة ضريح السيد

البدوي، والتبرك بمقامه، وسؤاله عن سرٍّ بقرة اختفت، أو قتيل لهم لم يعرف قاتله، أو بنت لهم مفقودة، ويريدون منه أن يدلهم على مكانها، أو مريض عجز الأطباء عن شفائه، أو لم يذهب من أصله إلى طبيب.." يواصل سخريته وهو يتفرج عليهم "والطبيب المداوي هو مقام ضريح سيدنا البدوي، الذي يشفي ببركاته كل عليل، ويعيد البصر إلى كل ضرير، ويعيد لأهله كل مفقود، وينصرك على من يعاديك، ويبارك عيش كل عروسين، ويعيد كل مطلّقة إلى بيتها، ويطيل عمر كل عجوز، ويُحَبِّل كل عاقر، ويخرج الجن من البدن.. !" يلتفت إليك وهو يتكىء على الحاجز ضاحكاً "أي والله !"

تشاهد ثلة منهم ينزلون على السلم الحديدي، وعلى رؤوسهم عمم بيضاء ورمادية وبنيّة الألوان، مُدخّنة بالبخور المستوحى من روائح الجنة – وحسب ما يقوله لك عدوي – فإن هذه العمم ليست لاتقاء الشمس الحارّة فقط، بل هي للوجاهة والهيبة، وشرف الرجولة والقبلية، والعز والجاه، والأهم من هذا كله أنها مخزن نقودهم المخبأة، والتي يحذرون ضياعها أو سرقتها في مولد السيد البدوي، وأنت عارف، في المولد خلق كثير(مولِد بقى!) ولذلك يضعونها هناك في القمة، حيث لا يستطيع أحد الاقتراب من القمم العربية! "انظر. انظر!" يشدُّك عدوي من كتفك، وعندما ينتبه، ينفض الطين الذي جفّ عليها قائلاً:

"لاحظ أولئك الصبية الثلاثة من الأشقياء، الذين يتقافزون فوق الهيكل الحديدي الضخم لمحطة القطار، مقلدين ذلك القرد الذي.." تراقب المشهد، حيث يقف الأشقياء على حافة السلم الذي يوصل رصيف المحطة العلوي بشوارع المدينة، ينظرون إلى الزوار النازلين بوجاهة على السلم، ويراقبون شعورهم وهم نازلون بالتهليل والتبريك والاستغفار، والخشوع في حضرة مدينة ضريح السيد العظيم المبارك، وتلاحظ أن مع كل من الأطفال الثلاثة قضيب معدني رفيع طويل معقوف، على شكل خطاف مدبب الطرف، فما أن ينزل الرجال الأكابر إلى الطابق السفلي، حتى يمد الأشقياء خطافاتهم المعدنية، ويشبك كل منهم بصنارته عمّةَ فلاح من هؤلاء الضيوف الغرباء البسطاء، النازلين على بركة الله ! " انظر! انظر "! يقول لك عدوي. وبسرعة البرق، يسحب كل منهم صنارته بصيده، ويختفون راكضين بالعمم، وبما فيها من نقود. كل منهم وحظه، وحسب ما أكرمه الله في تلك العمة المخطوفة! يصيح الرجال الغرباء صيحة واحدة، ويولولون، وينفعلون، ويهدّدون بالانتقام

والثأر والطخ والقتل! ولكنهم يكتشفون بعد أن يلفح الهواء صلعات رؤوسهم المحلوقة على الصفر- يا حرام – أنهم في بلاد الغربة، وأن لا قبائل ولا عشائر ولا عُمدة، يعيد إليهم شرفهم المفقود، ونقودهم في القمّة المنهوبة!

يُصَفِّر القطار، فنصعد إلى عربتنا بسرعة، كي لا نفقده، فنقعد بلا قطار، وخاصة أنت العبد لله، الذي لا يميز طنطا من مالطا، ولولا عَدَوي، لما عرفت من الأمر شيئاً!

وأخيراً يتوقف القطار في محطة سيدي جابر، فيقول لك صاحبك الودود: "هذه هي محطتك ".

تفغر فاك مصحياً نفسك. هكذا أفهموك، أن تنزل في محطة اسمها (سيدي جابر). تودِّعه بالأحضان، وتنزل مسرعاً، محتضناً حقيبتك الـ..

إنها محطة بسيطة، نظيفة، لا يوجد فيها ازدحام مروري. وعلى الرصيف العريض المزروع بأشجار الفيكس اللامعة الخضرة – نفس اشجار أرصفة مدينة طولكرم – تشاهد لافتة صفراء كبيرة كُتب عليها (أهلاً بكم في الإسكندرية) ، وخيول صهباء ، بحناتيرها المزينة مظلاتها بتطاريز ونقوشات الفولكلور السكندري. تهب عليك رائحة روثها المخالفة لجمالية المكان، وإحداها تبول أمامك، بينما سائسها يجلس رافعاً عصا كرباجه على مقعد القيادة خلفها، وإلى جواره ضمة برسيم، يبدو أنها وجبة مخصصة للحصان، منتظراً أن يفتحها الله بصيد ثمين.وأما سيارات الأجرة المميزة هنا في الإسكندرية بلونها الأسود الموشح بالأصفر، فيبدو أنها توصل إلى الأماكن البعيدة. تركب إحداها، فلا يصعب على السائق تشغيل محركها كما حصل مع تلك السلحفاة السوداء في مطار القاهرة.

"إلى أين ان شاء الله ؟" يسألك السائق، فتجيبه متضائلاً :"إلى أي فندق قريب ورخيص !" فيبرز الرجل خبراته السكندرية قائلاً:" أعرف فندقاً مناسباً في كليوبترا الحمّامات القريبة من هنا !"

"حمّامات، حمّامات !" تجيبه ولا باليد حيلة!

يمدّ الرجل يده أمام وجهك، فيضايقك دخان سيجارته المعدمة في فمه، ويصفِّر عدّاد الأجرة المعدني المثبت إلى يمينك.

تتحرك بك السيارة باتجاه شاطىء البحر، بينما البرنامج الإذاعي(الصندوق)، للفشار

أبو لمعة، والخواجه خريستو، يقدم حكاية تفاخُرٍ كاذب، تبدأ بأصوات المنشدين (الكورس):
" سرقوا الصندوق يا ابو لمعة! " فيرد عليهم أبو لمعة قائلاً :

" لكن مفتاحه معايا ! " وينشد الكورس :"الصندوق "، فيقول مقدم البرنامج: "الصندوق حلقات مُسَلسَلة." فينشد الكورس:"سَلسَلة." ويقول المذيع:" يعدها ويقدمها.. "

لا تعرف من هو أبو لمعة، ولا من هو الخواجه خريستو، ولكنك تعرف أنه حكواتي فشّار، وفي كل حلقة يومية يقدم حكاية تفاخر كاذب، من كذبه الذي لا ينضب. وكأن إذاعة صوت العرب في هذا البرنامج الفكاهي توجه المستمعين العرب، وتحذرهم من تضخيم الأمور، وتضحكهم وترفه عنهم بلا رُخْص، وبلا غنج أنثوي حداثي، وبلا بذاءات. إذاعة حضارية بكل معنى الكلمة، هزلت بعدها المحطات التلفازية الفضائية العربية الحداثية العارية المشوهة الرخيصة، والتي تتدفق علينا بأموال نفطنا المتأسلم، لنعدم تراثنا وثقافتنا وكرامتنا وعروبتنا بأيدينا، في عصر العولمة !

تبتهج وأنت تشم هواء الإسكندرية النقي الرطب، وتشاهد المدينة الهادئة النظيفة، الأوروبية الطابع ! تصل بك سيارة الأجرة إلى فندق صغير على شكل بيت ريفي، أو فلّة على شاطىء كليوبترا، يعلوها قرميد أحمر، تقبع على مسافة قريبة من أمواج البحر المتهجمة على الشاطىء،(ياي !) الله ! الله ! البحر! إنه البحر! يا حبيبي يا بحري الأبيض المتوسط ! لماذا أبعدوني عنك من هناك؟ لماذا فكّوا حبال قوارب الصيادين الصغيرة المتماوجة بحمولاتها المتجمعة في بحر عكا، والمستجيرة بأسوار أحمد باشا الجزار، وأبعدوها عن أوتادها الحديدية، وأطلقوا عليها نيرانهم، فاخترقت الطلقات أخشابها التراثية القديمة، ونزفت دماءها، فامتزج الأحمر بالأزرق، وماتت القوارب بصياديها، وتماهت أخشابها المقطّعة مع أمواج البحر.أكلتها وعول البحر، ولم يعد جدُّك منذ ذلك اليوم!

الفندق الصغير ينام بهدوء على شارع كورنيش البحر. تقرأ اسم الشارع: " طريق الجيش" فتعتقد أن الجيش يمر من هنا، باتجاه بورسعيد! أنت الذي لم تشاهد بحراً في حياتك، تلاحظ أن البحر الأبيض لونه أزرق. مياه متلاطمة، قادمة من عكا لتستقبلك! هل هذا هو بحرك العكاوي الجميل الذي لم تشاهده منذ ولدت؟

الأم تفطم طفلها بطَعم نبتة مُرّة، تدهن بها حلمتي ثدييها اللتين جفت عروقهما، وأما أنت، ففطموك عن بحرك الأبيض العكاوي بالرشاشات والمدافع والمتفجرات قبل أن تولد، فبقيت ولداً صحراوياً تعيش بلا بحر! وها أنت أيها المسكين تدور وتلف له من الجنوب، فتلتقي به بالأحضان!

تصوّر أن عكا والإسكندرية يُرضعهما بحر واحد، ويَفطمهما بحر واحد ! والملكة كليوبترا كانت في الإسكندرية وعكا، وعبد الناصر ولد في الإسكندرية وحوصر في جنوب عكا! فمصر وفلسطين أخوّة في الرضاعة من البحر، وأخوة في اللغة والدين والعادات والتقاليد والجغرافيا والتاريخ والمصالح المشتركة والوطن والحب، وعيسى الفلسطيني، وأحفاده محمد وعمر وعلي.. عيسى الذي كان يقول:

(من ضربك على خدك الأيمن، فأدر له الأيسر) ويقول: (كل يحمل صليبه) ويقول:

(من كان منكم بلا خطيئة، فليرجمها بحجر!) ويكرر قوله: (المحبة.المحبة!) سرقوا صليبه، صليب الآلام والمعاناة، ونقلوه إلى الغرب، وقالوا هذا إلهنا، وحمّلوه بدل صليبه مدفعاً رشاشاً، وربطوه داخل طائرة أباتشي، كي يقتل أهله في فلسطين والعراق وكل الشرق، وينثر الأفيون على شعب الصين والقنابل الذرية في هيروشيما وناجازاكي وما حولها، وينسى الحليب الذي رضعه! ومنعوه من حق العودة الموعودة، إلا بعد أن يقيموا إمبراطوريتهم على جثة الوطن العربي.

"طيب" يسألهم وهو ينزف على صليبه المعلق في طائرة إف إف: "وإذا كانت (إمبراطورتكم) عاقراً لا تنجب؟"

"ساعتها، والله ما انت نازل!" يجيبونه حاقدين "لن نعطيك (فيزا) دخول إلى وطنك!"

كم أنت عظيم وطيب ومسكين ومغلوب على أمرك يا روح الإنسانية المعذبة، فأنت لا تطلب إمبراطورية، ولا تريليونات نفطية، ولكنك تطلب من الله أن يرزقك خبزك ، كفاف يومك !

من الإسكندرية، التي دفنَت الإسكندر المكدوني فاشلاً في تكوين إمبراطوريته، تُطل فتشاهد نابليون الخائب في عكا، خائباً في الإسكندرية، وغير قادر على أن يقيم إمبراطوريته الكبرى. ومن الإسكندرية والقدس تراقب فلول الصليبيين وهي تذروها الرياح،

دون قدرتهم على تكوين إمبراطوريتهم الكبرى! سبحان الله، كل الفاشلين في بلادهم يريدون أن يقيموا إمبراطورياتهم على جسدك، الذي يستعصي على أن يكون مستباحاً أيها الوطن العربي!

❑❑

الدراسات

عبد السلام العجيلي وسؤال الهوية

د. ماجدة حمود

عاش عبد السلام العجيلي زمن التحديات والخيبات (التي مازلنا نعيش بعضها إلى اليوم) أرّقه الخوف على الذات من الضياع، إذ هجس في كتاباته السياسية والأدبية بسؤال الهوية، فقد اصطدم بالآخر المعتدي (الاستعمار، الصهيونية) كما اصطدم بتخلف أمته، فأحس بالقهر والتحدي معا، ورغب في تجاوز كل القيود التي كبلت أمته، وأعاقت نهضتها! لهذا كان من أشد الناس قهرا حين أُعلن انفصال الوحدة بين سورية ومصر، رغم معارضته للطريقة السريعة التي تمت بها.

إن المتأمل في إبداع العجيلي يلاحظ أن سؤال الهوية لديه كان سؤالاً فاعلاً، يعنى بمواجهة الذات بكل ضعفها وتخلفها، وفي الوقت نفسه يعنى بمواجهة الآخر بكل جبروته وعدوانه، لذلك كان أول الداخلين إلى الأرض الفلسطينية (1948) مشاركاً في قوى جيش الإنقاذ التي كان قائدها فوزي القاوقجي(1)

بدا لنا مواكباً للحظة وعي الذات العربية بهويتها، وهي تواجه عدوها، فانخرط، بكل ما يملك من وسائل، في معركة الدفاع عنها في كل الجبهات (السياسية والعسكرية والاجتماعية والأدبية) ليحميها من المسخ والتدمير!

وقد ساعدته البيئة العربية الأصيلة التي نشأ فيها وثقافته المتنوعة والمنفتحة على التمييز بين الآخر المعتدي والآخر الحضاري، الذي لا يمكننا إلا الإعجاب به والتعلم منه! إذ سبقنا في كل مناحي الحياة ، ولا ننسى أنه تتلمذ على يدي هذا الآخر في علومه الطبية، واحتك بمجتمعه عبر أسفاره المتعددة، تبدى لنا صداها عبر عدة كتب ألفها ("حكايات من الرحلات" "قناديل من إشبيلية" "دعوة إلى السفر"...)(2)

إذاً ولّدت صدمة اللقاء بالآخر تحدياً لدى العجيلي، فعاد ليواجه سؤال الهوية في بيئته الريفية التي تغص بمظاهر التخلف والمرض، لذلك لم يخضع لإغراءات المدينة التي كانت، ومازالت، تشكل حلم أكثر أبناء الريف وهاجسا لمثقفيه! حتى إنه فضل العمل في عيادته على أن يكون سفيراً لسورية في باريس!!

كان مثقفاً عضوياً، عمل على صياغة هوية تسعى إلى مواجهة (الأنا) المتخلفة بحقائق العلم، لهذا وجدناه يمارس الطب الحديث في أشد البيئات إيماناً بالشعوذة وأشدها رفضاً لكل مظاهر الحداثة!

وهكذا بدا سؤال الهوية لدى العجيلي هو سؤال الحداثة، فقد كان من أكثر المثقفين المؤرقين بعلاقة الإنسان العربي مع الحداثة قولاً وعملاً، وقد ساعدته مهنته في الطب على ممارستها، ونشر أفكار حديثة، سعى إلى تعزيزها بشكل عملي! لهذا كانت حياته تقوم على العطاء واحترام المعرفة سواء أكانت تراثية أم غربية، فكان أكثر الروائيين التحاماً بكل ما يشكل هويته ورموزه، إنه مشغول بما يشغلنا اليوم، كيف تكون الخصوصية فرادة ويكون الواحد عالمياً(3)

الذات ومحاولة فهمها:

أعتقد أن فهم الذات أولاً هو ما يمهد الطريق إلى تغييرها، والانطلاق بعدها إلى تغيير الأمة، وقد أدرك العجيلي بؤس التخلف الذي ترزح تحته بلاده! لهذا لم يكن يفهم ذاته إلا عبر فهم الآخر، ففي كل رحلة ينطلق فيها خارج بلاده نجده يعيش حلماً يهجس به، وهو أن يصطحب أبناء قومه عبر "رحلات منتظمة يرون فيها خير البلاد الأخرى وشرها، ولكني أعرف أنه ليس من السهل أن تصبح تمنياتي، في يوم ما قريب، واقعاً، فكان أضعف الإيمان أن أنقل إلى أبناء قومي ما رأيته في بلاد لم يروها هم، من هنا جاءت فصول هذا الكتاب."(4)

تمتزج هنا (أنا) الكاتب بأبناء مجتمعه، فيتمنى لو كان متاحاً لهم ما حصّله من متع وفوائد عبر تجربة السفر، أسهمت في تطوير وعيه وفكره وذائقته! وهو يوسّع دلالة الفائدة منه، فلا يجعلها محصورة بالإيجابيات التي يتعلمها من السفر (المتعة والمعرفة) بل يتعلم المرء أيضاً من سلبياته (العناء والأذى)!

وهكذا كافح العجيلي المرض في عيادته الريفية، كما حاول أن يكافح مرض الانغلاق ورفض الآخر في كتاباته! فقد آلمه أنه يعيش في مجتمع منطو على ذاته، لا يعرف الانطلاق، مما يضيع عليه فرصة التعلم من الآخر!

بفضل عمله في الريف عرّفنا بهوية مسكوت عنها في الرواية السورية، فأطلعنا على ملامح الإنسان البدوي التي تتسم بالأصالة والنبل، وبذلك استطاع أن يمسح الغبار عن صورة مشرقة لشخصية يساء فهمها وتشوه صورتها، غالباً، من قبل أبناء المدينة!

وكي نفهم ذواتنا وسمات حياتنا لابد أن نتعرف على ما ينغص وجودنا! لهذا فضح لنا العجيلي عيوباً تسيء إلى هوية مجتمعنا، وتقلق وحدته! وذلك عبر تصويره سوء التفاهم بين ابن الريف وابن المدينة! مما أتاح لنا فرصة معايشة صوت البطل عبر معاناة الريفي (المتماهي مع صوت المؤلف) في عالم المدينة التي رحل إليها من أجل العلم والعمل، فعانى من نظرة دونية، لمسناها لدى شخصياته التي كانت في معظمها تنتمي إلى قرى المنطقة الشمالية، مثل عبد السلام العجيلي، فاستطعنا أن نلمس ملامح التوتر بين أبناء المدينة والريف، التي تبدت أكثر وضوحاً في علاقة الرجل (طارق) بالمرأة، ففي رواية "قلوب على الأسلاك" نجد طارق يتحدث عن نهاد قائلاً: "ما أبعد ما بيني وبينها، إنها تمثل في عيني وعيون كل أترابها خلاصة بنات جنسها، في حين إني لا أعدو أن أمثل في عينيها بريفيتي وبدائيتي على هذا النحو، حثالة بني جنسي؟"(5)

إن النظرة الدونية التي يتعرض لها ابن الريف تدفعه إلى هذه المقارنة المؤسية بينه وبين ابنة المدينة ، فشتان بين من تعلو إلى الذروة في مجتمع المدينة، وبين من يعاني الإحساس بالدونية، حتى إنه يرى نفسه في الحضيض، عندئذ يقهره شعور الغربة! ويحس بقلق الانتماء! فيضطرب إحساسه بهويته! حتى تحول هذا الاضطراب إلى ما يشبه الصدمة، خاصة بعد معايشة أبناء المدينة وكشف زيفهم، لهذا سترافق الريفي فيها غربة روحية ، إذ تصدمه قيم جائرة تسودها، فقد تحولت المرأة المدنية (التي يصفها حين يراها أول مرة بالأثيرية والملائكية والشاعرية) إلى امرأة لاهثة وراء المادة، تدوس كل القيم من أجلها! لم يدهشه ذلك فقط، بل جرح إحساسه أيضا!

عاش الريفي حالة خوف (بارانويا) من الآخر المدني! لذلك حين يتلقى هاتفاً من مجهولة تطلب منه اللقاء لتحدثه بأمر هام، يتبادر سوء الظن إلى ذهنه، فيتساءل: "ما أدراني بأن موعد الغد ليس موعداً زائفاً دبّره بعضهم، ليسخروا من مديرهم المرتقب، هذا القادم من ضيعة بائسة في الشمال، ليتحكم في أهل العاصمة الأنجاب؟"(6)

تبدو المدينة مصدر قلق تعبر عنه كثرة الأسئلة التي يثيرها موعد، ففي ذهنه أن الآخر المدني يعيش في سجن السلبيات (يطلق وعوداً زائفة، ولا يجيد سوى فعل

السخرية من الريفيين، مادي...)

يبلغ التوتر الداخلي أقصاه، حين يهزّ الثقة بالذات، فيسم ضيعته بسمة (البؤس) ويسم أبناء المدينة بالذكاء ليوحي بسذاجة أبناء الريف، وإمكانية تعرضهم للخديعة!

تبدو الذات أسيرة مقولات جاهزة كبّلت ابن الريف بعقد نقص تجاه ابن المدينة، فيحس "بجفائه وخشونة خلقه وسلوكه" وبذلك يحمل معه صفات تنأى به عن رقة المدينة، لهذا يصف نفسه بكل ما هو قاس، فيجلد ذاته بطريقة تكاد تكون مازوشية!

يعترف الريفي بجهله بالفضاء المكاني، إذ "لم ير في المدينة إلا واجهات مخازنها..." كما يعترف بجهله بأحوال ناسها، وخاصة المرأة "لم يخطر لي مطلقاً أن في قلوب أهل المدينة، وفي قلوب الصبايا بصورة خاصة مثل هذه الثورة.."(7)

فهو مازال أسير الصورة التقليدية للمرأة الخانعة، التي تأنس بثبات حياتها وتستكين لجهلها، فلا تجرؤ على التغيير والثورة!

إذاً لم يستطع الريفي أن يتخلص من السياق الاجتماعي والثقافي الذي تربى في أحضانه! خاصة فيما يتعلق بالمرأة، لذلك وجدناه حين يجلس أول مرة إلى جانب امرأة تقود السيارة، يتبع تقاليد نشأ عليها في القرية، فيجلس منكمشاً على ذاته متباعداً عنها!

وقد أتاحت لنا روايات العجيلي فرصة فهم الذات، فعايشنا عيوباً تنخرها وتنغص إحساسها بهويتها، فبدت لنا تلك العلاقة المتوترة التي تصل حدّ الصراع المسكوت عنه بين أبناء المدينة وأبناء الريف! وبذلك دفعنا إلى مواجهة الذات، وما علق فيها من شوائب، قد لا ننتبه إليها! ففي رواية "قلوب على الأسلاك" نجد مشهداً درامياً يبدو فيه البطل طارق مدافعاً عن دور القرويين في تجميل المدينة، فترد عليه صفية ردّا قاسياً، إذ تشبه تجميلهم هذا بفعل الدب، الذي حطّم رأس صاحبه في محاولة قتل ذبابة جثمت على وجهه، وقد تعمّدت أن تصف (الدب) بالقروي، فاحتج على هذه الإهانة متسائلاً عن وجه الشبه بينهما، تقول له "انظر كيف أصبحت دمشق بفضل تقدمكم الذي تفاخروننا به، رياضها الخضراء تحولت كتلاً من حديد وإسمنت..."(8)

نعايش، هنا، لحظة حرجة تبرز غرور أبناء الريف وادعاءاتهم، كما تبرز استخفاف أبناء المدينة بهم! وبذلك استطاع السرد الروائي أن يوحي لنا بأن ثمة صراعاً خفياً بينهما، نتجاهله في حياتنا! ومع ذلك يقلق وجودنا ويشوّه إحساسنا بهويتنا! هنا لم يجامل العجيلي ابن الريف ولا ابن المدينة، بل أفصح عن بعض ملامح التوتر

بينهما بجرأة! فيبيّن خوف أبناء مدينة دمشق على مدينتهم من التشوّه، خاصة بعد أن التهم الزحف الإسمنتي خضرتها! لهذا يحمّلون أبناء الريف مسؤولية تشويهها، فيردّ هؤلاء عليهم مدافعين عن أنفسهم بأن قصدهم تطوير المدينة!

يبدو سؤال الهوية أكثر إلحاحاً حين يواجه العربي الآخر الغربي، فنجده يرتكز إلى نماذج تراثية مشرقة، يراها تشكل جزءاً من هويته، لذلك يبيّن للآخر أن أساس الحضارة الإسلامية ليس العمران، بل الإنسان، ويعزّز رأيه بقول عمر بن عبد العزيز، حين طلب أحد ولاته تحصين مدينته من الأعداء "حصّن مدينتك بالعدل"

وقد شكلت الذاكرة الجمعية بما تزخر من أمجاد مضت، مصدر قلق وقهر، فقد آلمه مقارنة الماضي بالحاضر، فلاحظ اتساع معارفنا اليوم وتضاؤل همتنا، حتى همدت!

ومع لقاء الآخر في بلاده تبرز عيوب الذات بكل قبحها! لذلك ينتقد العرب الأغنياء الذين يسافرون إلى الغرب، ليشتروا المتعة الرخيصة بالثمن الغالي، كما ينتقد أولئك العرب الذين ينشرون القذارة أينما حلّوا!

بات السفر ولقاء الآخر فرصة لمراجعة الأنا، التي تندمج لدى العجيلي بالأنا الجمعية، لذلك يتضاعف إحساس التخلف لديه، خاصة أنه يستطيع أن يرى عيوبها بعينيه وعيني الآخر، مما ينغص عليه متعة السفر! فيعيش أزمة هوية وانتماء نتيجة تصرفات العرب في الغرب! لهذا دعاه صديقه أن يحسب نفسه مواطناً عالمياً لا هوية له، إذ ليس مسؤولاً عن كل الأخطاء التي يرتكبها العرب في حق أنفسهم ، فيجيبه: هل يمكن للمرء أن ينسلخ من جلده مما يؤلمه أنه "لن يستطيع أن يغير فتيلاً من تلك التصرفات، ولا أن يتبرأ من ذلك الانتساب."(9)

وبذلك برزت لنا أزمة المثقف، لدى العجيلي، هي أزمة فعل وانتماء، فالشخصية لديه تحاول أن تمارس وعيها، وتتلمس أخطاءها، فتحمّل العرب مسؤولية تشوّه صورتهم في الغرب، وبذلك بدا العجز عن الفعل رديفاً للقهر والتوتر! وبدا الانتماء رديفاً لتغيير واقع العرب البائس! الذي لن يكون إلا بتغيير ذواتهم، لهذا كان العمل مبرراً لحفاظه على الانتماء لأمته.

في روايته الأخيرة "أجملهن" نجد نموذجاً مشرقا للمثقف، الذي يحاول فهم الواقع المتخلف عبر الدراسة والبحث! من أجل أن يجد له الحل الملائم! وبذلك أدى اختلاط الذات بالآخر إلى تطور وعيها، فباتت ترى في المعرفة حلاً لتخلفها! وبذلك كان الاختلاط بالآخر سبيلاً لتطور الشخصية دون أن يعني ذلك مسخاً

لهويتها، وقد وجدنا العجيلي هنا يخالف أفق التوقع لدى المتلقي، فجعل هذا النموذج امرأة (الراهبة ندى) التي وهبت نفسها لرسالة العلم والإسهام بالنهضة، لهذا أرادت أن تسخر معرفتها من أجل خدمة بلدها! فبدا صدق انتمائها في استخدام لغتها العربية، رغم أنها عاشت في الغرب، حتى إننا وجدناها تعتذر للمحامي (طارق) حين تنطق بمفردة فرنسية، لأنها مازالت تسيطر على لسانها! وبذلك يبدو انتماء المثقف، لدى العجيلي، متجلياً عبر انشغاله بهم أمته، وتمسكه بلغتها! أي بهويتها، وبذلك وجدنا نماذج أصيلة ترى هويتها عبر التمسك بثوابت تشكّل وجدان الأمة وملامح أصالتها (اللغة العربية والتراث) كما تراها عبر انفتاح على الآخر يقوي الذات ولا يمحوها! لأنها ترتكز على أسس قويمة، تهبها الثقة بالنفس!

ولعل ما يميز العجيلي عن غيره من الأدباء أنه كان في مواجهة دائمة مع الذات سواء داخل الوطن (خاصة أمام مشاهد التخلف والمرض في عيادته) أم خارج الوطن حين يرحل مسافراً إلى الغرب، فتهزه مظاهر التقدم التي ينعم بها الآخر! فيحس عندئذ ألا معنى لحياة أمة تعيش حياة انحطاط، ولا معنى لهوية تعيش حالة ضعف وتبعية! لهذا عايشنا لدى العجيلي خوفاً على الهوية العربية من الذوبان حين يلتقي الآخر الغربي، فالأب يعيد ابنه الفاشل في دراسته في باريس، خوفاً على تآكل الفضائل البدوية في البيئة الغربية!

وحين يزهد الشاب بالزواج، فإن والده يلقي اللوم على إقامته في الغرب، لهذا يخاف عليه من رحلة أخرى إليها، تنسيه عاداته وأصالته!

نلمس لدى العجيلي رغبة في الحفاظ على الأخلاق البدوية، لهذا يجعل المرأة الغربية (سالي بعد أن قرأت كتاب "أخلاق البداوة" الذي ألفه أحد أجداد البطل) تطالب العربي بالحفاظ عليها، فلا يحطم الصورة التي رسمتها له! وبذلك يبدو البطل مرآة تنعكس فيها الصورة المشرقة للبداوة.

من هنا نستطيع أن نقول إن العجيلي بدا أمينا لمكونات الذات العربية، وللقيم التي يربى عليها الشرقي! لهذا سنجد أبطاله لن يتزوجوا من امرأة غربية (سالي، سوزان) إلا إذا كانت محافظة على عذريتها، كما في قصة "سالي" ورواية "أجملهن"

إذاً شكلت مواجهة الآخر، رغم تفوقه العلمي والمادي، عودة نحو الذات، بما تحمله من بصمات خاصة تميزها عن غيرها، وبذلك لم نجد الآخر يهدد الهوية لدى العجيلي، بل معجباً بسماتها، يتبنى مقولاتها، ويحفّز العربي على التمسك بها.

الآخر الغربي:

شكّل السفر لدى العجيلي متعة حياته، يغتسل فيه من متاعبه اليومية! لذلك يحاول أن يلتقي بالآخر الغربي في عقر داره، وقد أعانته على ذلك ظروفه المادية، فاستطاع السفر في زمن لم يكن الغرب يلتقي بالعرب إلا نادراً، مما أفسح المجال لتشكيل صورة مشوهة عنا، ينقلها إليه أناس جاهلون أو سيئو النية مثل بعض المستشرقين!

لذلك أراد أن يبرهن لهم خطأ تصوراتهم ليس بالكلام فقط وإنما بسلوكه أيضاً!

اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب:

شكلت إسبانيا أهم المحطات التي توقف عندها العجيلي، فقد كانت الأندلس ومازالت نوراً يهدي الشرق والغرب إلى لقاء حضاري فريد!

وقد رأى فيها منبعاً لجمال ابتكره الأجداد، يعزز بوساطته الثقة بالذات، لكن في الوقت نفسه يوقظ نزفاً يهزّ كياننا! إذ إن أية مقارنة بين ماضي العرب وحاضرهم تجرح الذات نتيجة اصطدام الواقع البائس بماض أشبه بالحلم!

سعى العجيلي في "قناديل إشبيلية" إلى تقديم تجربة فريدة، يتواصل فيها المكان رغم المسافة الجغرافية والزمانية بينهما، لذلك امحت الحدود بين بلده سوريا وإسبانيا، حتى بدت قاعة في إشبيلية كأنها قاعة داره في حلب، وهذا ما أحسه أيضاً حين وقف أمام الساحة ذات الأربع شجرات ...

وقد استطاع التواصل المكاني أن يعكس توحداً روحياً يتجاوز المنطق الجامد، فلا يعترف بالمألوف والحدود! لهذا حين يرى البطل غرناطة (آخر معقل للمسلمين في إسبانيا) تستيقظ فواجع الماضي في أعماقه تذكره بفواجع حاضره، فتجلى التاريخ لديه كائناً حياًّ، يختلط بالواقع ويصاحبه!

تلغي المخيلة لدى العجيلي ما نألفه من فوارق زمنية ومكانية، وقد جنحت المخيلة أبعد من ذلك، فأزالت الفرق بين الأديب السوري والأديب الإسباني! لهذا يتساءل أحد أبطاله: "أصحيح أن ما يفصل بيني وبين الأندلس بعيد في المدى والزمن؟ إذن لماذا رأى (مانويل) هذا الشبه بيني وبين لوركا؟"(10)

بدا الخيال ملاذاً للأديب يقيه بؤس الواقع، إذ ينعش حلم الماضي! مما يتيح له توحداً مكانياً وزمنياً، يولّد قرابة مدهشة، فقد جرى دم واحد في عروق العربي والإسباني، حتى وجدنا من يشبه البطل (في إحدى المقاهي) بالشاعر الإسباني (لوركا)

كأن العجيلي يرفض أن تكون إسبانيا لحظة تاريخية مضت، وانقطعت صلة العرب بها! فهي مازالت مبعث أحلامهم، ومصدر إلهامهم، لهذا حين أصبح وزيراً للخارجية

(1962) وافق على إرسال نزار قباني إلى إسبانيا، ليعمل دبلوماسيا فيها!

إذاً مهد التاريخ المشترك بيننا وبين إسبانيا لبزوغ أحاسيس جميلة تجمعنا بالآخر، فكانت نقطة انطلاق الذات نحو الغرب، وقد ساعدتها في انطلاقتها هذه لغة الفن ومنجزات حضارية، شكلت محطة لقاء بين الشرق والغرب، لذلك عايشنا عبر هذا اللقاء مشاعر وأحلام تكاد تكون واحدة، إذ إن الجمال يرتقي بأرواحنا، ويزيدنا انفتاحاً، لهذا وجدنا في "قناديل إشبيلية" مشهداً يرسخ في الذاكرة، حيث بدا الآخر الغربي في غاية الانسجام مع العربي! إلى درجة انتفت معها ضرورة لغة مشتركة بينهما (الإسبانية أو العربية)! فقد تأثر الإسباني بالشعر الذي رواه صديقه باللغة العربية، كما تأثر العربي بالشعر الذي رواه بالإسبانية، حتى أحس كل منهما بأنه يلمّ بمعنى لغة الآخر، ويطرب لموسيقاها!

ثمة هم حضاري لدى العجيلي تبدى ليس فقط في لقاء العربي بالإسباني، وإنما في لقاء المرأة بالرجل، فالعربي (سعيد) بطل رواية "أجملهن" يلتقي بالمرأة الغربية (سوزان) لقاء روحياً وحضارياً أولاً، ثم تعزّزه علاقة الحب بينهما! مما يعزز إحساس الندية بالآخر، فيتيح الفرصة لنشوء علاقة إنسانية راقية!! لهذا دعاها لزيارة بلاده من أجل رؤية تراثه الحضاري، بعد أن شاهد تراثها! وإن كنا قد عايشنا، هنا، تباهي البطل بإنجازات أجداده التي تتجاوز الأربعين قرناً في حين تتباهى الغربية بإنجازات لا تتجاوز الثمانية قرون! لهذا بدا دليلاً للمرأة الغربية في بلدها يدلها على معالم حضارتها بفضل ما تسلح به من معرفة.

وكي لا يبدو متفاخراً بقدم حضارته على حضارة الآخر، أو بالأحرى مستعلياً ومتعصباً! نجده يبحث عن جوانب مشتركة توحد بين الحضارات المختلفة، وتجعلها إرثاً إنسانياً! فلا يجد سوى الجمال الفني!

ولعل ما يؤسس للقاء حضاري هو إزالة سوء التفاهم بيننا وبين الآخر! خاصة فيما يتعلق بالدين الإسلامي! فقد لاحظ بطل العجيلي أن الغربيين لديهم فكرة خاطئة عن تعدد الزوجات، فهم مازالوا يعيشون أوهاماً عن الشرق، يصدقونها، لهذا يدعوهم إلى الإصغاء إلى صوت الحقيقة، والابتعاد عن الأوهام المسبقة، خاصة ما يتخيلونه عن الوضع المزري للمرأة، واستيهامات عصر الحريم!

نقد الذات والآخر:

يحاسب المثقف (سليمان) نفسه، حين يكتشف أنه يعيش حياة تافهة، حتى شكل كل يوم عبءاً ثقيلاً، يبعده عما يفيده أو يفيد الناس، لهذا يقرر ترك المدينة والعودة إلى بلدته، كي يستطيع خدمة أهلها بشكل

أفضل!!

تعدى نقده الذات الفردية إلى الذات الجمعية خاصة حين تصل إلى سن يفترض فيها النضج، فيرى أن "عيبنا الكبير هو جمودنا، الصغار قادرون على التكيف، لأنهم لم يتصلبوا... نحن لا نستطيع التطور، وبما أن العالم مستمر في التطور، فإننا ننسحب منه! ونصم غيرنا بسرعة التقلب، ناسين ما نحن فيه من فرط التصلب."(11)

وحتى في لحظة المواجهة مع الآخر لم نجده ينزّه الذات العربية التي رآها، أثناء حرب الإنقاذ، وقد نخرتها العيوب، فوجدنا الضابط الجبان الذي يهرب ، وشيخ العشيرة الذي يتاجر بالسلاح الفاسد! مما يؤدي إلى فقدان يد الفتى المناضل (حسون)

إذاً إن ما يعزّز نقد الذات، باعتقادنا، الاحتكاك مع الآخر، حيث نعايش تطوره، فيزداد إحساسنا بتخلفنا، لهذا وجدنا بطل العجيلي، يقارن بين القرية السورية والقرية السويدية "ما أبعد ما بين القرية الصغيرة الملتهبة الجو المغبرة الأفق الغارقة في البداوة والضائعة في سهول شمال سوريا وبين هذه القرية في ضواحي استكهولم، قرية ليست ضائعة بين مدن أوروبا الكبرى، فإن تاريخها وجمالها وجامعتها، جامعة إبسالا الشهيرة، قد أحاطت اسمها بهالة من الشهرة، حببت زيارتها إلى كل الناس..."(12)

يبهره جمال الريف الغربي، وانتفاء الفرق بين المدينة والريف، فتستدعي ذاكرته قريته الفقيرة الغارقة في تخلفها، لتوقظ مسؤوليتنا عن تغيير هذا البؤس، كأنه بهذه المقارنة يحفزنا للسعي نحو تطورها، لأننا لن ننجز نهضتنا مادمنا نهمل القرى ونعتني بالمدن! فكأننا نهمل الأصل ونحتفي بالفرع!!

هنا نلفت النظر إلى اختلاف النظرة إلى المكان الغربي حسب الأجيال، فالأب يصف تلك البلاد بـ"الملعونة" في حين وجدنا الابن معجباً بالمكان سواء أكان مدينة أم ريفاً!!

يبدو لنا أن الآخر لدى العجيلي حاضر حتى في اللحظة التي ينتقد فيها الذات، فينتقد معها الآخر، فمثلاً المعاناة من التعصب الديني مرض نشكو منه في الشرق والغرب، وقد لاحظ ذلك الدكتور الياس، في رواية "باسمة بين الدموع" حين وصف صديقه سليمان "إن هذا القروي مثل كل القرويين أشد تعصباً لدينه من رهبان الجزويت"(13)

نلمس هنا تعمقاً في فهم الأديان، وانفتاحاً على الذات والآخر، حين ينتقد بعض الممارسات المتعصبة في دينه وفي دين الآخر، وهو يلمح إلى هذه الظاهرة ليست عامة، بل تعاني منها فئة من الناس

أكثر من غيرها!

الآخر المستعمر:

تتجلى العلاقة المتوترة بيننا وبين الآخر، حين يأتي ديارنا مستعمراً، فينهب ثرواتنا، ويغتصب أرضنا! فيدوس الحق العربي، كما فعل في فلسطين حين منحها للصهاينة، دون أن يهتم بسكانها الأصليين! الذين عايشنا معاناتهم في رواية "أزاهير تشرين المدماة" فـ(ياسمين) الممرضة أخرجها الصهاينة من الطيرة، فسكنت بيوت القهر!

لا يحمّل العجيلي الآخر فقط مسؤولية ضعفنا! لمسنا في هذه الرواية نقداً للذات وتحميلها مسؤولية مواجهة العدو الذي فيه "ألف نقطة ضعف" لأن ترداد "معزوفة الدعم الأجنبي لم تعد تقنعنا بأنها وحدها التي تظهره علينا، فأخذنا نشك في أنفسنا، لا نشك في حقنا، بل في كفاءتنا في استرداد ما اغتصب من هذا الحق..."(14)

آمن الكاتب بضرورة بناء الإنسان قبل أية مواجهة مع العدو، لأن الحق يصبح هباء منثوراً حين لا يجد قوة تدافع عنه! ويبيّن لنا أن الإنسان إذا صمّم كان أقوى من الدبابة التي يواجهها!! لهذا علينا أن ننطلق من التربية والإيمان في بناء الشخصية المدافعة عن حقها!

وفي هذه الرواية بدا العدو الصهيوني، رغم درس حرب تشرين، متغطرساً، لم يتعظ، لهذا يؤكد العجيلي أنه مازال بحاجة إلى دروس كثيرة، نقدمها له عبر تضحياتنا!

وقد حاول الكاتب أن يرى الذات والآخر عبر منظار موضوعي، فطال نقده الجميع، إذ ثمة أشياء لم تعجبه في الشرق والغرب، فمثلاً لم يعجبه نفور الطبيبة الإنكليزية من السياسة، وحرمان المرأة السويسرية من حق الانتخاب، وذلك زمن تأليف كتابه "دعوة إلى السفر"

وحين يزور سعيد إحدى الكنائس يفاجأ بالصمت، فينتقد حياة الرهبان التي تقوم حياتهم على التنسك والتعبد وعدم المشاركة في الحياة، ويرى حياتهم نوعاً من التطفل والبطالة، وحين ينتبه إلى أنه تجاوز حدوده في النقد يسرع إلى الاعتذار لصديقته "اعذريني إذا ما وجدتني أسيء فيما أقوله إلى معتقداتك..قالت، ولم يبدُ في ردها أنها مستاءة: لا عليك أنت بما تقوله تدعوني إلى أن أصحح معتقداتك...هم ليسوا عاطلين عن العمل...إنهم يعملون ليل نهار عملاً شاقاً يعيشون من نتاجه..."(15)

يجلو الحوار مع الآخر خطأ مفاهيم نحملها عن الآخر، وتسيء إلى صورته! وبالتالي يزيل سوء الفهم بيننا وبين الآخر! فالصورة التقليدية للرهبان أنهم معزولون عن الحياة منصرفون للعبادة، وبذلك يصحح الحوار، هنا، الصورة المشوهة التي رسمها

المسلم عن رجل الدين المسيحي!

كما يصحح الصورة السلبية التي نرسمها عن الآخر في نظرته للشرق! فقد حدّثنا عن إعجاب بطله الغربي بالبدوي الذي يستقبل ضيفه دون أن يعرفه، فيسأله عن صحته، ويقدم له الطعام والشراب! في حين يبدو سؤال الجار الغربي لجاره عن صحته تدخلاً غير مرغوب فيه! لهذا يعيش الغربي أزمات نفسية بسبب افتقاد العلاقات الإنسانية، مما يدفعه إلى البحث عما يعيد له التوازن النفسي، فيلجأ إلى دار الكلام، حيث يتطوع بعض الناس (طبيب نفسي، قس...) لسماعه، يوضح الألماني أسباب عدم وجود هذه الدار في البلاد العربية، لأن الناس لا يعرفون العزلة! وبذلك نجد الغربي لدى العجيلي لا يسيء فهمنا، بل يمتدح ما يملكه الشرقي من صفات إنسانية تقوي روحه وتبعد عنها الأزمات النفسية!

الانفتاح على الآخر:

يلاحظ أن بطل العجيلي منفتح على الحضارة الغربية، مثلما وجدنا هذا الغربي منفتحاً على حضارتنا الشرقية، وقد تجلى هذا الانفتاح على الآخر ليس فقط في ذلك اللقاء الحضاري والفني، بل أيضا حين أبرز حرص بطله على تعريف الآخر الغربي بأن أهم ما يؤمن به الشرقي في هذا الكون، هو المكتوب، أي إيمانه بالقسمة والنصيب! لهذا لا يعيش أزمات روحية تعصف به!

في آخر رواياته "أجملهن" نظفر بمشهد يجسد اللقاء الروحي بين المسلم والمسيحية، فنعايش برهة خشوع القلب، فتنبض في داخلنا برهة توحد الإنسان بمعزل عما يؤمن به من دين! فقد أحس سعيد حين ركعت سوزان في كنيسة السيسترين بالسكينة تملأ نفسه وبالخشوع يسري إليه من ركوع صديقته "كان كالغافل عما فيه وعما حوله، مغمور بمشاعر غامضة ومريحة في آن واحد تتداخل فيها أو يتضافر على إثارتها أمائر الخشوع في ركوع رفيقته، وأطياف التاريخ القديم في هذا البناء العتيق وجمال الهياكل المنذورة لعبادة الخالق العظيم."(16)

وبذلك يأخذ العجيلي المتلقي عبر هذا المشهد إلى عوالم روحية، فيختار لحظة خشوع لله في مكان مكرس لعبادته، فيفيض قلب الإنسان، أياً كان، محبة وخشوعاً، مما يقربه من أخيه الإنسان مهما فرّقتهم المسافات والثقافات! فيبدو مستجيباً لنداء روحي يلح على الإنسان مهما كان دينه أو جنسه! لهذا وجدنا الرجل الشرقي (سعيد) لديه يحب روح المرأة الغربية (سوزان) قبل جسدها! فبدا معجباً بابتسامة التقى والإيمان العميق على شفتي فتاته الحسناء إثر صلاتها في الكنيسة!

إذاً نستطيع أن نعدّ العجيلي من مؤسسي ثقافة الانفتاح على الآخر، انعكس

ذلك في الأمور الحياتية الكبيرة (الإيمان بالله والخشوع له) كما انعكس في الأمور الصغيرة (الهدية) فقد تلقى الملازم المسلم (محمود) هدية رمزية (أيقونة للسيدة العذراء!) في رواية "أزاهير تشرين المدماة" من نادية (خطيبة صديقه المسيحي بشارة) وبذلك تلقى المسلم ما يجمعه مع المسيحي من رموز! لا ما يفرّقه!

وهكذا شكل الانفتاح على الآخر غنى في الهوية لدى العجيلي، ولم يشكل تهديداً للشخصية أو مسخاً لها! وبذلك بدا لنا مثقفاً عضوياً، عمل عبر أدبه على إنقاذ أبناء قومه من مرض الانغلاق والتعصب، كما عمل في عيادته على إنقاذهم من المرض!

الانفتاح الثقافي لدى العجيلي:

إن ثقافة الانفتاح على الآخر (التراثي والغربي) لدى العجيلي تجلت عبر لغة أدبية متميزة،، فبدا النص الأدبي لديه يزخر بالتنوع والحيوية دون أن يفقد هويته الخاصة!

بدا التناص اللغوي في إبداعه متنوعاً، يعكس انفتاحه على الذات والآخر معاً! فقد وجدناه يمتح من الموروث الروائي الغربي (راسكولينكوف بطل الجريمة والعقاب لدوستويفسكي) في روايته "باسمة بين الدموع" حيث تلتقي باسمة مع (راسكولينكوف) في الحنين إلى مكان الجريمة، لكن شتان بين جريمة قتل وجريمة زواج طفلة ثم طلاقها! فكأن هذا الزواج معادل فني للقتل! لهذا بدا التناص هنا ينبض بهموم المرأة في مجتمع متخلف!

أما في رواية "قلوب على الأسلاك" فنجد البطل (طارق) ينبه عمه إلى أن ثمة تماثلاً بين علاقته به وبين علاقة الكاتب الفرنسي (الكسندر دوماس) بابنه الذي مارس الكتابة أيضاً! حين تشاجر معه، فقال له: "بماذا تمنّ علي من العطاء؟ لم تعطني عير أحذيتك الجديدة، لأجربها لك، وغير خليلاتك القديمات لأصرفهن عنك..." فردّ عليه عمه مذكراً بخصوصيته الثقافية "لسنا في باريس القرن التاسع عشر، لسنا أنا وأنت من البوهميين العائشين في جو التحلل الذي عاشه الدوماسان ...اعتبارات السلوك القروية لا تزال تسيطر على تصرفاتنا، على الرغم من السنين التي قضيناها في هذه المدينة، بل في مدن الشرق والغرب."(17)

يتضح لنا حرص العم، في مجال العلاقات النسائية، على هويته الأصيلة المستمدة من قيم أصيلة ريفية، ويرفض أن يستورد علاقات الآخر، التي يراها بوهيمية متحللة من أي قيد!

استخدم العجيلي، هنا، لهجة تعميمية،

تسودها الأنساق الثنائية (الشرق والغرب/ المدينة والريف) إذ يشمل التحلل أبناء المدينة العربية والغرب، فكأن الهوية الأصيلة لا تظهر إلا لدى أبناء القرى! وبذلك تبدى لنا العجيلي وفياً لسياقه الاجتماعي الريفي الذي نشأ فيه! وكأنه لا يرى الأصالة في مكان آخر!!!

وقد بدا لنا متنوع الثقافة (روسية، ألمانية،...) غير أن الثقافة الفرنسية كانت هي الغالبة، فوجدنا لديه تناصات متنوعة (روائية وحكم مثل "ما تريده المرأة يريده الرب")

ما يدهشنا أن العجيلي في رواية "أزاهير تشرين المدماة" قد انفتح ثقافياً على الآخر العدو، ليعرفنا بعدونا عن كثب، وذلك حين أورد قول جاتوتنسكي "للأردن ضفتان الأولى لنا، والثانية لنا"

نحن بحاجة إلى معرفة الآخر، حتى لو كان عدواً، مما يتيح لنا فهماً أفضل له، فتصبح المعرفة منبع قوة للذات، إذ تعرف كيف تتعامل مع عدو يدعي السلام، ولا يخجل من التصريح بأطماعه!

كما عايشنا بفضل التناص إقرار الآخر المعتدي ببعض الحقائق التاريخية، لهذا أورد لنا قول أحد وزراء الخارجية الصهاينة "إن أبناء قومه اليهود كانوا يفرّون من اضطهاد الأوروبيين لهم في القرون الوسطى إلى صيدا وطرابلس وحلب"(18)

إن مثل هذا التناص يدعّم ثقافة الانفتاح التي تشكل إرثاً ينبض في عروقنا، وتبرز مسؤولية الغرب عن معاناتنا اليوم، ومعاناة اليهود في الماضي!! إلى درجة أن البلاد العربية التي تعاني اليوم من العدوان الصهيوني، كانت ملاذاً آمناً لهم في الماضي نتيجة اضطهاد الغرب لهم! هنا يتعمد أن يذكّر الآخر المعتدي بلسان أحد وزرائه بما قدّمناه من خير، وكيف كان ردّ الجميل اغتصاب فلسطين وتشريد أهليها! وبذلك بدا لنا التناص موظفاً في الدفاع عن ثقافة الانفتاح التي عرف بها المسلمون في الماضي!

كان العجيلي مهتماً بكل ما ينطق بهويته العربية، وخاصة اللغة العربية، بدا شغوفاً بها مهتما بصحتها ونقائها، حتى وجدنا إحدى الشخصيات الروائية (ندى) تعتذر، رغم إقامتها الطويلة في الغرب، حين تنطق بمفردة غربية!

استطاع أن يؤكد لنا حين استخدم اللغة العربية لغة الحوار بين شخصياته حيوية الفصيحة وقدرتها على تجسيد الواقع! فكان على نقيض بعض الروائيين العرب الذين دعوا إلى كتابة الحوار بالعامية كي يكون أكثر واقعية! فاستطاع أن يوازن بين لغة الواقع وفصاحة اللغة، نظراً لسعة مخزونه اللغوي باعتقادنا!

وقد تجلى لنا حرصه على الفصيحة حتى في لغة المثل الشعبي "يضيعون وقتهم في طبخ الحصى" "الشيطان لا يخرب بيته بيده" وبذلك قام بتفصيح عامية المثل، دون أن يخلّ ذلك بدلالته أو حيويته!

ولعل التناص الشعبي الأبرز في كتاباته هو التراث الحكائي (ألف ليلة وليلة) الذي شكلت جزءاً من مخيلته (فالجلوس عند عتبة بيت قديم قد يؤدي إلى انفتاح باب مرصود يجد وراءه كنزا) كما شكلت جزءاً من بنيته الدلالية، فيستخدم عبارة "عليك الأمان" حين عبرت صديقته عن خوفها!

وقد وجدناه يغيّر في هذه اللغة التراثية، كي يضفي عليها شيئاً من الحيوية والواقعية "سمسمية افتحي" عوضا عن "افتح يا سمسم"

كذلك وجدنا اللغة الدينية (القرآن الكريم والحديث الشريف) التي تشكل جزءاً هاماً من ملامح الشخصية العربية ووعيها!

وقد وجدنا بطله في "باسمة بين الدموع" معجباً بطريقة المسلمين النزيهة والدقيقة في توثيق الأحاديث الشريفة، إذ ذكر كيف أن أحد رواة الحديث عرف أن صحابياً سمع حديثاً عن رسول (ص) فشدّ الرحال إليه، وحين وصل وجده يخدع حصانه (جامعاً ثوبه ليوهمه أنه يحمل فيه علفاً) فتركه وعاد لأن من يكذب في الأمور الصغيرة (على الحصان) يكذب في الأمور الكبيرة (الحديث الشريف)!

وبذلك تبدى التناص التراثي مجسداً للمثل الأعلى الذي نتوق إليه اليوم! كأنه يريد أن يحيي في النفوس قيماً أصيلة، نكاد ننساها اليوم في زحمة لهاثنا وراء المادة! لهذا وجدناه يردد شعر المتنبي أحد المنافحين عن قيم الأصالة العربية، التي ترى الموت أهون من حياة الذل، كقوله:

غير أن الفتى يلاقي المنايا

كالحات، ولا يلاقي الهوانا

تبدو لغة الموروث طوع بنانه بشعره ونثره، فمثلاً حين يتعرض لمحاولة خداع في إحدى سفراته في الغرب، يلوذ بقول تراثي يعزيه "إن الكريم مخدوع"!

وهكذا تجلى التناص التراثي لدى العجيلي صورة عن هوية أصيلة نحن أحوج ما نكون إليها في حياتنا اليوم، كما تجلى التناص الغربي عبر عين ناقدة ترسّخ الشعور بالهوية التي تنفتح على المختلف تتعلم منه، كي تفهم حياتها أكثر، كما تفهم الآخر، فتعرف وبذلك تكون هويتها انفتاحاً على أصدقائها، ومقاومة لأعدائها!

الحواشي:

1. عبد السلام العجيلي "ذكريات أيام السياسة"

دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2000، ص14، بتصرف

2. صدرت "حكايات من الرحلات" عن دار المعارف بمصر 1954، "قناديل إشبيلية" صدرت عن دار الآدب ببيروت، 1956 ، "دعوة إلى السفر" عن منشورات عويدات، ببيروت، 1963 ...)
3. علي حرب "الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة" المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، الدار البيضاء، 1998، ص219، بتصرف
4. عبد السلام العجيلي "دعوة إلى السفر" منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1963، ص9
5. عبد السلام العجيلي "قلوب على الأسلاك" دار الشروق العربي، بيروت، ط2، 1990، ص31
6. المصدر السابق، ص74
7. المصدر السابق نفسه، ص226
8. نفسه، ص316
9. عبد السلام العجيلي "في كل واد عصا" دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1984، ص168
10. عبد السلام العجيلي "دعوة إلى السفر" منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1963، ص38
11. "قلوب على الأسلاك" ص353
12. "قناديل إشبيلية" ص137
13. عبد السلام العجيلي "باسمة بين الدموع" منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر، ط1، 1959، ص38
14. عبد السلام العجيلي "أزاهير تشرين المدماة" وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1977، ص35
15. عبد السلام العجيلي "أجملهن" دار رياض نجيب الريس، بيرون، د1، 2001، ص65
16. المصدر السابق، ص58
17. "قلوب على الأسلاك" ص267
18. "أزاهير تشرين المدماة" ص112

❑❑

الحكي واللذة المجهضة
قراءة في رواية (دلعون) لنبيل سليمان

سعيد بنكَراد ـ المغرب

قد يكون النشاط السردي قديماً قدم الإنسانية ذاتها (بارث)، أي جزءاً من الزمن وشكلاً من أشكال حضوره في ذاكرة الأشياء والكائنات، وقد يكون جزءاً من عوالم "المحتمل" وآلية من آليات اشتغاله. وقد يكون فوق هذا وذاك، مقاومة للدهر وانتقاماً من صروفه: الحفاظ على الشباب وتأبيده من خلال حكاياته. ولكنه لا يمكن أن يخرج، في جميع الحالات، عن دائرة ما يشكل عصارة الخبرة الإنسانية في جميع تجلياتها. فالذاكرة شرط ضروري لتراكم هذه الخبرة وتطورها وتعميمها. وتعد الحكايات أداة مثلى لشيوعها وانتقالها عبر الثقافات. لذلك لا يمكن للسرد أن يوجد خارج "تساؤلات ثلاثة: الفعل والسلوك والكينونة": تصريف الفعل، ونمط العيش، وجدوى الوجود ذاته[1]. ولا وجود لفواصل بين هذه الدوائر إلا في الظاهر، فالفعل والسلوك والكينونة واجهات متنوعة لمظهر واحد هو الهوية بما هي موقع مخصوص داخل الزمن الإنساني. إنها ما يمنح الكينونة خصوصيتها وما يوفر للفعل والسلوك ما يحتضنهما من السياقات.

وداخل هذه الدوائر ذاتها يتكفل النشاط السردي بالوقوف في وجه النسيان والموت والذوبان في زمن سديمي بلا شكل ولا معالم. لقد حدث ذلك قديماً عندما استبدت بالإنسان رغبة التعرف على بدايات الكون الأولى، فصاغها في شكل حكايات وأساطير شتى في النوع والعدد. كما حدث ذلك أيضاً عندما حاول التحكم فيما يحيط به، فَرَوّض بالحكايات الماء والنار والحيوانات الضارية. وبعد ذلك بكثير حارب الغزاة والمحتلين بالرصاص والمظاهرات والحجارة، وحاربهم بالحكايات أيضاً. فلم تكن العودة إلى الماضي والاحتماء بلحظات الإشراق فيه

سوى رغبة في إنكار ما هو حاضر، إثباتاً لما كان وما يجب أن يكون باعتباره استرسالاً متواصلاً لزمن يوجد في الوجدان في شكل حكايات في المقام الأول. إن استعادة "الأمجاد" الماضية لا تتمّ من خلال الاحتفاء بالمفاهيم، بل تتحقق من خلال تعميم للحكايات. إن الهوية، في كل مضامينها، تبنى على مستوى المتخيل الجمعي، لا على مستوى المعطيات التي تنتمي إلى التجربة المشتركة(2).

إن الحكي إغراء ومقاومة واستدراج إلى عوالم تخفيها دوائر التجريد. والذين يملكون الحكايات أو ينتسبون إليها ويتماهون مع مقاماتها وأبطالها، أشد حضوراً في التاريخ من الذين لا حكاية لهم. ويبدو أن جزءاً كبيراً من هزائم اليسار العربي وإخفاقاته المتكررة مصدرها غياب الحكايات عنده. لقد استعار، في الغالب الأعم، حكاياته من ذاكرات أخرى تبدو، في التاريخ واللغة، بعيدة عن وجدان الناس وذاكراتهم القريبة والبعيدة على حد سواء.

في رواية (دلعون) للروائي نبيل سليمان، لم يجد دريد اللورقي عندما ألقي عليه القبض في المطار وهو عائد من الشارقة، وزج به في زنزانة وسخة، سوى الكتابة بالشفاهي، كتابة الرسائل والخواطر والذكريات واسترجاع حكايات سابقة عن زنزانات كانت وأخرى ستأتي لا محالة. لقد كان وجوده في الرواية مشروطاً بالحكايات، كل حكاية تذكر بأخرى ضمن تسلسل متنام سينتهي بالجنس على القبر المفترض "لشليطا" كحالة رمزية قصوى تضع حداً للحكايات، انتصاراً للموت والحياة في الوقت ذاته (سنرى أبعاد ذلك فيما سيأتي). وقد يكون هذا الشرط مرتبطاً بعامل السن، فكلما تقدم الإنسان في السن ازدادت حكاياته وتشعبت مصادرها. وقد يكون ذلك مرتبطاً بعامل الوظيفة ذاتها، فدريد اللورقي روائي مهنته نسج الحكايات ونشرها. وقد يكون الأمر مرتبطاً، وهو الأساس في هذا المقام بالذات، بحالات العسف والإكراه التي تحد من الفعل في الواقع والتخييل سواء بسواء. فمن خلال الحكايات يستطيع الإنسان الانفصال عن واقع ينز قبحاً وعفونة، ويهرب إلى الماضي لينقل الحلم المجهض إلى عوالم تمنحه الطمأنينة والدفء وتبعده عن صقيع الواقع.

تروي "دلعون"(3) قصة دريد اللورقي، وهو صوتها المركزي، وموزع أحداثها. أستاذ جامعي سابق (أستاذ عرضي وليس رسمياً) فُصِلَ من الجامعة، واشتغل في الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة مدرساً في جامعتها. سنوات بعد ذلك، وسيعود إلى دمشق ليتفرغ للكتابة. وقد سافر من جديد إلى الشارقة تلبية لدعوة من مؤسسة ثقافية ليلقي بعض المحاضرات

ويعيد الصلة بمجموعة من الأصدقاء والمناضلين القدامى، من البحرين وفلسطين والسودان. وحدث وهو يلقي محاضرة أن أخذته البلاغة كل مأخذ، فشتم أحد المسؤولين في جهاز مخابرات بلده (جابر العتعوت أو شليطا ابن خالته)، ولدى عودته إلى أرض الوطن ألقي عليه القبض في المطار، لتبدأ سلسلة أخرى من الأحداث منها التحقيق والمعاناة مع المرض والمغامرات النسائية.

لا تشكل هذه العناصر مضمون الرواية بطبيعة الحال. إنها لا تقول أي شيء في واقع الأمر سوى محاولة وضع يد القارئ على بعض اللحظات السردية الكبرى في الرواية. وهي لحظات تشكل مداخل أساسية من أجل الإمساك بالسياق العام الذي يحتضن " تفاصيل" القص ومضامينه الخفية. إن الرواية هي في نهاية الأمر قصة بسيمة العتعوت ومعاوية وقصة حمزة وسامح الردان وجبران ويحيى ورحمة وحصة والآخرين في سوريا ولبنان والإمارات وفلسطين ومصر. فهؤلاء معنيون جميعهم بقضايا العسف والاضطهاد والتضييق على الحريات والسجون المنتشرة في كل مكان. فلكل قصته مع الجنس والقمع والمنفى، وهو الثلاثي الثابت في الرواية، أو هو ثيمتها الكبرى التي تصاغ انطلاقاً منها كل الوحدات المضمونية الفرعية التي لا يمكن ضبط حدودها إلا استناداً إلى هذه الثيمة، وهي مادة السرد الأولى والأخيرة.

تبدأ الرواية بشكل كثيف، وتضع القارئ دفعة واحدة أمام سلسلة من المشاعر المتضارية التي أفسدت الذوق والأشياء والرؤية. فهي تشير إلى الرقابة الخارجية ممثلة في الحرس الذين يملكون نظارات تخترق الجدران وترى ما في المنازل، ولكنها تشير في الوقت ذاته إلى النفْس في أقصى حالات انسحاقها، حيث يتخذ القمع صورة مجردة غير مرئية تسكن الذات وتملي عليها ردود أفعالها في كل الحالات، الحرجة منها والطبيعية. إنها تصوير لعالم غريب يخلقه الحوار الداخلي الذي يصف حالات الصراع بين الذات وعوالم المحيط المتباينة (في الجبل غابة جميلة بجانب قصر يرمز إلى الاضطهاد). فالداخل الجواني (الذات) يوضع في علبة الخارج الذي هو المنزل لتتضاعف الدواخل وتزداد الذات انكماشاً على نفسها، وتزداد ظلمة اللاوعي حلكة وتشتد مفارقاته. هكذا تبدأ الرواية بدريد اللورقي وقد أشرع ذراعيه صباحاً ونظر إلى القصر الحكومي متأملاً، فجاءه صوت من داخله يحذره من مغبة التلصص عليه :

"من موقعه وسط الفراندة الشرقية حذّر عينيه من لمحة القصر الذي تسوره الغابة الفتية. وتمنى لو أن القصر يفرخ قصوراً لتفرخ غابات فيخضر الجبل العاري (...) كم

قلت لك: نظارات الحراس ترصدك من مكامنها حتى لو كنت في سريرك، وليس في الفراندة، وانفصلت القهقهة عن الجلجلة" ص (7).

وتنتهي الرواية بمشهد سريالي يخلط بين الموت والحياة، بين القبر والطبيعة الغناء المحيطة، وبين الجد واللعب، وبين النهاية واستشراف مستقبل جميل قد يأتي به الجنين المفترض":

"أجاب وأصابعه تعانق أصابعها كما سيتعانقان بعدما يعودان من السماء ليبدأا اللعب، فيعري أحدهما الآخر، ويتقلب أحدهما فوق الآخر، وقد يسقطان معاً في القبر. وثمة، ربما ينقطع اللعب وينتصر الموت، وربما يتواصل اللعب، وربما يورث دلعون حملاً، ثم ينفك أحدهما عن الآخر، ويشرعان بالخروج" (ص 247).

إنها مفارقات تجمع بين الشرفة والقبر، بين الفوق والتحت، النور والظلام، المدى الفضائي المفتوح، وحلكة النفق. وهي مفارقات أصلية في النص وملازمة لاشتغاله. في البداية يطل دريد من الشرفة على القصر الذي يحتل خاصرة الجبل، بما للشرفة والصباح والإطلالة من علٍ من دلالات رمزية، فينكمش على نفسه هرباً من عيون العسس، وفي نهاية الرواية يغوص في جسد بسيمة، ويتيه في "ليلين" بينما ظلام الليل يغطي الدنيا، وهو على حافة القبر، الذي سيؤوي إليه شليطا بعد مماته، يستجدي لذة تفلت من بين يديه وتستعصي على التحقق.

ضمن هذا العالم الكابوسي تدرج الرواية سلسلة من الثنائيات الفرعية التي تجسد "الأفق السري" للاستراتيجية السردية بكل تفريعاتها. وهي ثنائيات لا تدخل ضمن الاستقطابات السياسية ذات البعد التصنيفي (الرجعي (م) التقدمي، اليميني (م) اليساري...)، بل تخترق الحياة بكل أبعادها (الأسرار الصغيرة التي تخص حياة الأفراد والأسر). ومن ضمن هذه الثنائيات وأكثرها تردداً في الرواية ثنائية "الأبكم" و"الست فضيحة" (الحافظ للأسرار والكاشف عنها). وقد توحي الطريقة السردية التي تتحقق من خلالها حدود هذه الثنائية بمعنى تقريري يقلص من حجمها وإمكاناتها الدلالية. إلا أن "الموصوف العام" داخل الرواية يمنح هذه الثنائية أبعاداً من طبيعة كونية: الحوزة الناطقة والحوزة الصامتة، السكوت عن الحق أو الجهر به، التعبير عن الرأي أو لزوم الصمت، مناهضة السلطة السياسية أو الاحتماء بالذات بعيداً عن بطشها.

ولهذا السبب، فإن هذا التقابل لا علاقة له بالصمت والكلام، بل له علاقة بشيء آخر تكشف عنه الرواية وعن وظائفه بطرق متعددة، وضمنها ما له علاقة بالسياسة والإيديولوجيا. فالموصوفان

بذلك (حمزة –دريد وهما أخوان) يختلفان في الوظيفة والميول والمزاج والرصيد الثقافي. فبينما حمزة موظف بسيط يتجنب الخوض في أمور السياسة ولا حظ له من الثقافة، يعتبر دريد مثقفاً وعاطلاً عن العمل (غياب الإكراهات). وصفة " المثقف" وحدها قادرة على استيعاب هذه الثنائية ضمن ما يمكن أن يكون وظيفته الأصل أي "ست فضيحة" أو لا يكون.

استناداً إلى هذا التأطير الأولي ـ وهو فرضية للقراءة لا غير ـ يمكن قراءة هذه الرواية. بالتأكيد سنترك جانباً كل ما له علاقة ب" المعرفة الإيديولوجية " التي تتداولها الشخصيات في شكل تعليقات أو حوارات سياسية تنحاز لهذا الاتجاه أو ذاك، فهذه معرفة ملفوظية صريحة معطاة خارج صيغتها التلفظية التي تخرج المعطى الدلالي من العمومية لتدرجه ضمن قوانين المقام. فما يقوله الملفوظ ليس مفصولاً عن حالات التلفظ التي تملك وحدها مفاتيح التوسيم وتكشف عن لا وعي يختفي في تفاصيل الحكاية وجزئياتها الصغيرة. إن ما يستثيرنا شيء آخر، إنه الصياغة السردية والبناء الرمزي لمجمل الوضعيات التي تصفها الرواية بكثير من العفوية والبساطة. ولها في ذلك مآرب فنية لا تحصى. إن فنيتها لا تكمن في "مضمونها الإيديولوجي"، بل في قدرتها على بث الإيديولوجيا في الحدث وتصوير الأشياء والكشف عنها في الطبائع والسلوكات البريئة.

والرواية ذاتها لا تتحدث عن حملات الاعتقال الكبرى، ولا ترسم صورة لرعب يمشي في الشوارع. إنها تكتفي بالبحث في الحواشي الخارجية عما يرتسم في المناطق الداخلية للذوات ويدفعها إلى الحكي واستعادة الماضي. وما يتم تداوله أثناء جلسات الخميس في مقهى زهوة جزء من هذه المعرفة. فهي لا تثير الاهتمام حول نفسها، بل إلى المقام الذي يحولها إلى فرجة حياتية، فليست غاية السرد هي التلقين والتعليم، بل الكشف عن حالة نفسية لشخصيات بلا غاية.

وهذا ما يدفع النص إلى التحايل على نفسه، فهو لا يلقي بالمعرفة من خلال صوت "أعلى" مالك لحقيقة مطلقة وموجود في كل مكان، بل يقوم بتصريفها، قطرة قطرة، من خلال تغيير في الضمائر، وهي وسيلة مثلى تمكن من تغيير وجهات النظر وضرب المركز الثابت الذي يتحكم في مسارات النص الروائي. فالرواية لا تتردد في تنويع الأصوات الساردة صراحة أو ضمناً، كلاً أو جزءاً. وهي بذلك لا تنزع "البطولة" من دريد، ولكنها تكشف، من خلال هذا التوزيع، عما لا يراه في الآخر وفي نفسه وفي السلطة
(صوت حمزة ـ صمت بسيمة).

إن الوصول إلى "الحواشي" النفسية والدواخل لن يتم إلا عبر فعالية الحكي ذاته. إن الوضع ثابت، كل شيء تم وانتهت كل المعارك، فاستقال الممثلون وتوقفوا عن الفعل. إنها راحة مستدامة لا يعدنا السرد فيها بكثير من الأحداث، ولن يروي لنا سوى ما نعرفه سلفاً، أو ما يمكن أن نقرأه في الجرائد الحزبية. ووفق الخطاطات السردية التقليدية التي تربط السرد دائماً بحاجة الذات الفاعلة إلى الارتباط بموضوع ما، استجابة لدعوة داخلية أو خارجية، فإن رواية "دلعون " ليست معنية في واقع الأمر سوى بما مضى، سامح الردان وحده شذ عن القاعدة وانغمس في فعلٍ مُجْدٍ، فجرفته مياه الأمطار فمات "مع الشعب" في معركة العيش، لا دفاعاً عن الإيديولوجيا (من لم يمت تحت سياط السلطة قتلته مياه الأمطار الطوفانية).

وقد يكون تبرير ذلك في بورتريه الشخصيات الروائية ذاتها، والمقصود بالبورتريه– وهو سياق خاص يبنى ضمن نسق الشخصيات كتعبير عن قاعدة دلالية مسبقة ـ ما يشكل اليافطة النفسية والجسدية والفكرية التي يحضر من خلالها ممثل ما داخل حقل السرد. ويتعلق الأمر، في هذه الرواية، في مرحلة أولى، بعمر الشخصيات ذاتها. فعدا الطفل غسان الذي لا يمكن استثماره سردياً ضمن الاقتصاد الدلالي العام للرواية إلا بشكل جزئي، فإن الساكنة الأساسية تتكون من شخصيات شارفت على الخمسين، إنها تجتاز مرحلة حرجة في حياتها، لقد تجاوزت المنتصف وهي الآن تطل على الهاوية، إنها بوادر "سن اليأس" بالمفهوم البيولوجي والسياسي للكلمة. إنها موجودة على مستوى ما مضى لا على مستوى ما سيأتي، فما سيأتي مليء بالخوف والتوجس من السلطة والحياة والخيبات المتلاحقة، إنها لا تسقط المستقبل، بل تستعيد الماضي لكي تنغمس في اللحظة أكثر.

وضمن هذا النسق العام للشخصيات، يصبح الحدث الوحيد الجدير بالاهتمام حقاً هو استرجاع لحظات مضت من أجل الاستمتاع باللحظة الآنية، لا استجداءً لماضٍ ولّى ولن يعود أبداً. فالماضي ضاع في غيابات السجون والمطاردة والمنفى من بلد إلى آخر، وليس الحاضر سوى تصريف عادي لشأن حياتي، أما المستقبل فلا رجاء منه. وهذا ما قد يفسر، في جزء منه، تلهف الشخصيات، النساء والرجال على حد سواء، على الجنس والخمرة والسهر الدائم.

وهو ما يمكن أن يحيل عليه العنوان بشكل ضمني. فالرواية، على عكس ما هو سائد في التقليد الروائي، وقد يكون ذلك عنصراً أصيلا فيها، لا تسمي مضامينها، ولا تغرر ولا توجه ولا تضلل ولا توحي بما

سيأتي على شكل فعل أو إحالة رمزية. فالاسم أمير الدوال (بارث)، ولكنه فارغ ومحروم من أي مدلول سوى حالات التمييز العرفي. إلا أن تضمينه مواصفة إضافية يفتح أمام القراءة آفاقاً أخرى. فالصفة "دلعون" تحقق هنا جزءاً من الثالوث المضموني الذي أشرنا إليه في بداية تحليلنا. إن الأمر يتعلق بسياقات تتحقق من خلال كل قصص الأنوثة في "الإغراء" و"التمنع" و"الدلال" و"الاستثارة"، وهي حالات لا تسير في اتجاه ممارسة فعل بعينه، بل تسير في اتجاه تعطيل كل فعل، كما هو شأن كل المتع التي تخرج عن طوع النفعي والمشترك الغريزي. فاللذة، كما كانت دوماً، خروج عن الزمن المألوف، لأنها زمن خاص وليست مدى يفصل بين الحالات، إنها شحنة انفعالية تتطور خارج الاسترسال الطولي. إن زمنها غير قابل للعد.

لذلك لا نستغرب أن تقدم لنا الرواية "معجماً جنسياً" بالغ الثراء يبدأ بالتشهي اللفظي الذي يمني النفس من بعيد، وينتهي بوصف أطراف وأجزاء ونتوءات وهضاب ومواطن خفية تثير جنون الرائي. وقد يكون للذاكرة هنا أيضاً دورها في استعادة "الذكريات الجميلة" حيث لا يفعل الاستيهام فعله، ولا تحتاج النفس إلى من يوقظها. حدث ذلك في الحكايات، أما حاضر الشخصيات في الرواية فيجعل العين أشد الحواس يقظة للاشتهاء البعيد. إن ما تصفه العين لا يقرر وقائع محسوسة، بل يحقق جزءاً من الرغبة التي تعوزها قوة الشباب وإرادته.

هذه الحالات يعبر عنها الاسترجاع الذي يشد الزمن الروائي إلى الماضي كمرجعية نصية داخلية، ويحول دون استشراف أحداث تمنح الفعل السردي ما يكفي من التوتر للانتقال من الحالات إلى التحولات. والاسترجاع هنا، وهو تقنية سردية بوظيفة بالغة الخصوصية، مدرج في نسق الشخصيات ذاته. والنسق في هذه الحالة يشكل إكراهاً سردياً مسبقاً لا يقبل كل الاحتمالات، أو لا يجيز سوى عدد محدود من الإمكانات التي تتناسب وبورتريه كل شخصية. لذلك لا تلعب الإسقاطات المستقبلية داخله أي دور، وليس للحاضر سوى وظيفة الاستثارة التي تبحث في الذاكرة عن حكايات تشبعها.

فبدءاً من البحث عن بسيمة في الشارقة، مروراً بحكايات رحمة وحصة والآخرين، وانتهاء إلى كل الحكايات التي يسوقها دريد عن عدد المرات التي اعتقل فيها في الوطن وخارجه، لا يتحرك السرد إلا ضمن ما يمكن أن تمليه اللحظة الراهنة كتدبير لشأن يومي مألوف: مات من مات، وانسحب من انسحب، وبقي الآخرون في "وضعهم" لا غالب ولا مغلوب، و"لا رادّ

لقضاء السلطة"، فهي ثابتة في مكانها، قد تغير من جلدها وثوبها، وقد تنوع في لغتها، ولكنها لا تغير من جوهرها أبداً. وهو جوهر قائم على " يقينية" في الحقيقة، و"شمولية" في الوجود : حلَّ تحسين الخفي محل شليطا الذي أقعده المرض عن ممارسة مهامه، وتحسين الخفي هو مزيج من وجه تخييلي يسكن العوالم الممكنة، فهو شخصية من شخصيات رواية سابقة لدريد اللورقي، هي "الشقائق"، ونسخة من واقع فعلي سيحقق مع دريد في المخفر، دليلاً على التناسل الرمزي والواقعي للسلطة. وهنا علينا ألاّ نغفل عن أن (الشقائق) هي الجزء الرابع من رباعية نبيل سليمان الروائية (مدارات الشرق)، وتحسين الخفي شخصية من شخصيات هذا الجزء الرابع.

والمقصود هنا بالحالات والتحولات شيء واحد: ما ينقل من حالة إلى أخرى مختلفة عنها من حيث الجوهر. إن التحول في التصور السردي هو تغيير يلحق الهوية ذاتها، في جانبها الفكري أو المادي (غير مسيس ـ مسيس، أو فقير ـ غني على سبيل المثال). وذاك هو الحد الفاصل بين ما نسميه، على مستوى الفعل، نشاطاً، وهو ما يتم رصده من خلال أفعال تشخص حركة الشخصيات في الفضاء وفي الزمان، وبين ما يحدد حالة جديدة تمنح الذات وضعاً يغير من هويتها.

استناداً إلى هذه الدينامية الداخلية للفعل السردي تبلورت مجموعة من الخطاطات السردية المشهورة. وهذا ما أشرنا إليه في التقديم العام لهذه القراءة بصدد وظائف السرد. فالسرد قد يجيب عن أسئلة الفعل أو عن متطلبات السلوك، أو يكون مرتبطاً بتساؤلات تتعلق بالكينونة ذاتها. وهي الحالة التي تصفها رواية "دلعون". إننا لا نروي قصصاً لنتعلم، ولا نهرب إليها لتجنب الوقوع في الخطأ، إننا نفعل ذلك من أجل استجلاء هوى النفس وإكراهات الهوية، ولا شيء غير ذلك: "الكشف عن حالة نفسية لشخصيات بلا غاية". وكل ما سيأتي على حواشي الحكي لا يشكل سوى قرائن عرضية خالقة لما نسمّيه "وهم الواقعية". وهو ما يجد تفسيره، جزئياً على الأقل، في وضع الشخصيات أيضاً. فهذا الوضع لا يجيز، إلا في النادر، ما يدخل ضمن دائرة الفعل أو يشير إلى نمط العيش، فعمر الشخصيات واهتماماتها لا يستسيغان ذلك ولا يقبلانه. وهو ما يجعل الحكايات كلها مرتبطة بالسياق الخاص بالكينونة : في سن الخمسين، تزيد أو تنقص قليلاً، تتضاءل فرص المتعة وتتقلص مساحاتها. فلا أمل هناك ولا نور في نهاية النفق، ضاع العمر في النضال والصراع وضاعت معه الأماني ولم يبق هناك سوى الحرج: الاستمرار أو التوقف، الاستسلام أو

المقاومة، الموت أو المرض.

إنه حد فاصل بين قيم الاستعمال والقيم الأساسية، ما له علاقة مباشرة بتلبية الحاجات الأولية (الغريزية وغير الغريزية)، وهي قيم تخص الفعل العرضي والظاهر والمتعدي، وبين ما يعدل ويضيف ويرسم صورة جديدة للهوية، إنها قيم أساسية تخترق الوجود الإنساني كله. إنه استقطاب ثنائي لا تصنف الشخصيات ضمنه كأطراف متقابلة يبرر بعضها وجود البعض الآخر. بل هو استقطاب إقصائي: يُقصي من عوالم الرواية ما يعود إلى الاستعمال ليتم الاحتفاظ بـ "القيم الأساس". فالذي ينخرط في نضال سياسي ويروم تغيير الأوضاع (الحالات)، لا يمكن أن تستهويه حاجات اليومي. إلا أنه، في الوقت ذاته، يضع "الأساس" موضع التساؤل حين يتوقف الفعل في المنتصف : تفشل المشاريع وينهار الأفراد ويتساقط البعض، ويموت البعض الآخر هماً وكمداً (يحيى) أو تجرفه مياه الأمطار (سامح الردان) أو يقعده المرض عن الفعل (دريد).

وبلغة تقنية صريحة لا تتوفر الشخصيات على "برامج سردية" تؤهلها لاستشراف فعل نوعي يحقق غاية على مدى قريب أو بعيد، لقد أنهكتها سنون النضال الطويلة. بل إن ما يمكن أن يشكل "البرنامج العام" الذي يشتمل على الأكسيولوجيا المثمنة في النص الروائي كله، ينهار من الداخل بحكم الصراعات السياسية (ما كان يجري في دمشق)، والانهيارات الفردية في الشارقة (اتفاقيات أوسلو ونتائجها على الأفراد والمؤسسات الحزبية: تصالحت بسيمة مع ماضيها وعائلتها، تزوجت رحمة، عاد معاوية إلى الأراضي الفلسطينية، ومات يحيى).

وهذا هو الجانب الثاني من البورتريه العام للشخصيات، إنه خارجي ومرتبط بحالة الانهيار الذي أصاب محيط ممثلي الرواية، وهو كناية عن سقوط مشاريع إيديولوجية يتم التعبير عنها من خلال ما أشرنا إليه أعلاه من فقدان جل الشخصيات لأي برنامج سردي مستقل يمكن أن يشق طريقه في انفصال عن الشخصيات الأخرى أو ضدها. لقد عاد معاوية إلى رام الله وحيداً بعد قصة "حب إيديولوجية سياسية" مع بسيمة، وتزوجت رحمة في دبي، ومات يحيى دون أن يرى فلسطين، ومات سامح بعيداً عن قناعاته الإيديولوجية في معركة مع الماء عوض السلطة، وأصيب دريد في عطب في ظهره فأقعده. وكل ذلك هو ما تعبر عنه الرواية بـ "الوباء" الذي انتشر في كل مكان، فأصاب الأفراد والمؤسسات، وهو الصيغة الأخرى لما سميناه التشكيك في الهوية: "ها هو الوباء أمامك يا أبو ماجد في فلسطين من قبل أن تستقل. انظر إلى الوباء في السلطة الوطنية وفي الفصائل

المعارضة(...) والخوف أن يكون الوباء قد تمكن وصار مستعصياً على كل العقاقير المكتشفة حتى الآن" (ص104). "وعاد إلى الآخرين ليختم مشيراً إلى جذور الوباء في الأديان والإيديولوجيات" (ص104).

فالرواية لا تصف قمع السلطة فحسب، إن هذا النوع من القمع مرئي ألفه الناس واعتادوا عليه وأصبح جزءاً من ديكور عام يقسم المجتمع إلى موالٍ ومشبوه. إنها تبحث عنه في البديهي، فيما يشكل " القوت " اليومي لكل الناس، تبحث عنه في اللغة وفي الذكورة والأنوثة، في الليل(المذكر) حيث يسهر الرجال ويتحدثون في السياسة والإيديولوجيا، وفي النهار (المؤنث) حيث تصرف النساء عواطفهن وأسرارهن الصغيرة خارج القناعات الإيديولوجية الكبرى. إنها بمعنى آخر تشكك في الهوية ذاتها وفي كل الأسس التي قامت عليها: القمع فينا في الداخل، في أحكامنا وتصوراتنا اللغوية للكون وللحياة وللمذكر والمؤنث. تقول الرواية:

"مطرقة الحكام وسندان الشعوب. سندان الأحزاب ومطرقة الأمريكان. مطرقة فتاوى التكفير وسندان العروبة والتحرير، اختاري ما يحلو لك" (ص108). ونقرأ من قول رحمة مخاطبةً دريد:

"تتضاجع كأننا لسنا مطلقين ولا نتضاجع كأننا مطلقان، وها هو الرجل قد شاخ مثلك بل قد صار جثة مثلي الآن، لذلك لم أنتظر عفو شليطا كما انتظر أعواماً طويلةً جداً، بل سبقته إلى المنامة لأعد له قبراً أو بيتاً" (ص 118). ونقرأ يروي السارد عن دلعون الصغرى:

"قالت إنها تحدثت عن الأنوثة وعن النسوية : أي عن نفسي يا دريد، فالرجل– همست وهي تفرك أذنه كنوع خفيف ولذيذ من العقاب– ليس وحده الإنسان، والذكورة ليست وحدها الإنسانية" ص 236).

بالتأكيد، توهم الرواية بالتقدم، وتفعل ذلك بفنية كبيرة، حين تدرج وقائع اليومي ضمن " القضايا الكبرى" (الاعتقال والنضال والصراعات السياسية والإحباطات المتتالية) ومنه على سبيل المثال مرض دريد والطبيب ووفاء الزوجة، ومن حضر من الأصدقاء للزيارة ومن غاب. إلا أنها على مستوى نواتها السردية المركزية تراوح مكانها. وهو ما يحدث في القسم الأخير من الرواية. فقد شاءت الصدف السردية التي تبحث دوماً في الذاكرة عما يملأ فراغات الحاضر أن تكون طبيبة دريد المعالجة شقيقة فتاة عشقها دريد قديماً في الجامعة. وهي "الصدفة" التي ستمكن ثانية من استعادة قصة يمتزج فيها النضال والعشق وملاحقات السلطة، وتمكن من فتح كوة تقود، على مستوى القراءة، إلى تحيين سلسلة من البرامج المفترضة الخاصة بالطرف الإيديولوجي المقابل

(الإخوان المسلمون وتاريخهم). فدعاء معكعك، هي طالبة قديمة من المتعاطفات مع تيار الإخوان المسلمين، كانت تلبس الحجاب، ثم ألقت به وهي في القاهرة في النيل، ثم تزوجت ولبسته من جديد، ثم نزعته، ثم مارست "الجنس الحرام" مع دريد، واستغفرت ربها ولبست الحجاب ثالثة تعبيراً عن رذيلة اجتماعية تختبئ وراء الحجب.

إن الرواية تسجل نموها الداخلي على مستوى تسجيل تناقص ساكنة الرواية فحسب، (الموتى والمختفون والمنسحبون الذين أشرنا إليهم). إن الشخصيات لا تفعل، إنها شبيهة بكائنات في حالة سراح مؤقت، أو شخصيات تتمتع بحرية مشروطة. فبعد أن امتصت السلطة غضبهم وفورة شبابهم وجنحوا إلى الاستكانة إلى الذكريات "انتقاماً" من سلطة موجودة في كل شيء، لم تعد الرقابة ضرورية. وقد صرحت إحدى شخصيات الرواية أن المخبرين أنفسهم يئسوا من حالهم وما عادوا يرتادون مقهى زهوة التي كانت تضيق بصراخهم و" حماسهم الثوري".

وهي الحالة التي يكشف عنها التفاوت المهول بين ملفوظات الفعل وملفوظات الحالة، ما يصف وما يصوغ الحياة نشاطاً، وهذا مستوى آخر من التحليل جدير بالمتابعة. وفي حالة الفعل ذاته لسنا أمام "فعل نوعي" (وظيفة بالمفهوم السردي للكمة)، بل أمام صياغة لحركة محدودة من حيث الوظيفة وإمكانية" الإقلاع " السردي. فما يحدث يتم في "المنزل" كتدبير لشأن يومي، أو في مقهى زهوة أيام الخميس من كل أسبوع، وهو عبارة عن ثرثرة لا مردودية لها على مستوى "التوتر السردي"، فهي في العمق استعاضة عن الفعل بأحداث لفظية تعكس غياب الفعل، أي غياب البعد الوظيفي الذي يقود إلى توتر قد يغير كلية من حالة إلى أخرى. والحال، أن الفعل، على العكس من ذلك، لا يتجاوز "الحلم" أو "التأسي" وذكر الأماني المجهضة. ولا عجب أن تنتهي الرواية ودريد يعود إلى قريته الصغيرة حيث رأت عيناه سماء الحياة لأول مرة.

في الطويبة، وعلى قبر شليطا "المفترض" ستنتهي الرواية. والطويبة قرية صغيرة فيها ولد دريد وفيها تربى وفيها ولدت دلعون الأولى ودلعون الثانية (بسيمة) وفيها الأم وقبور الأحبة القريبين والبعيدين. إنها الأصل والبداية والطفولة والبراءة ومنطلق كل الأحلام، إنها قريبة من السماء والعشب والبراري. إنها مسند الراحة والطمأنينة ومكان استراحة المحارب. إنها نقطة بعيدة عن المركز، ساحة المعرفة العالمة والتصنيفات الإيديولوجية، حيث الضوضاء والعلاقات الإنسانية المصطنعة. وقد اختارت الرواية نهايتها بعناية فائقة.

إنها استعادة للحظة البداية ذاتها : عادت دلعون لدلعون، وعاد دريد إلى الطويبة، كما يعود الفارس المنهك إلى قاعدته. ولكنه عاد خارج إكراهات المؤسسة وإكراهات السلطة، وعلى قبر شليطا سيجلس. أكملت الدورة السردية حلقاتها على شكل نمو حلزوني، إنه نمو دائري يعود دوماً إلى الأصل لينطلق. وسينطلق هذه المرة من عيون دلعون لا من أحضان ليانة، سيعود عبر الجنين الموعود أو المحتمل.

الهوامش

(1) H.Kibedi Varga: discours, récit, image, éd Mardaga, Bruxelles, 1989, p74 et suiv

(2) انظر: عمرو خالد، السرد والهوية في كتابنا: مسالك المعنى، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2006

(3) نبيل سليمان: دلعون، دار الحوار، اللاذقية، سوريا 2006 (247 صفحة من القطع المتوسط).

❑❑

(الخرز الملون)
للأستاذ محمد سلماوي
رواية نادرة مضموناً وإبداعاً

د. يوسف جاد الحق

هنالك أعمال أدبية تظل جديرة بتسليط الضوء عليها ولفت الأنظار إليها لما تنطوي عليه من قيمة بصفتها إبداعاً مميزاً، ولما تتضمنه من مضمون هادف لخدمة قضية ما، على تعدد القضايا واختلافها باختلاف الزمان والمكان. فقد تكون تلك القضايا ذات بعد إنساني أو قومي أو تاريخي يستحق أن يلبث نصب الأعين وموئل الاهتمام مهما تقادم عليه الزمن.

من هذا القبيل رواية (الخرز الملون) للأديب الكبير محمد سلماوي التي أتيحت لي مؤخراً فرصة قراءتها فيما هي منشورة في أوائل التسعينيات.

من خلال بطلة الرواية (نسرين حوري) نتعرف إلى فلسطين، قبيل النكبة وإبَّان احتدام المعارك بين العرب واليهود عامي 1947/ 1948. تحدثنا عن يافا ومدينتها، وعن دير ياسين وجرائم اليهود غير المسبوقة، هذا من جانب، وعن البطولات الفلسطينية والعربية في مقاومة الغزوة الصهيونية والتواطؤ البريطاني من جانب آخر. ولم يُغْفل الكاتب سلماوي ذكر الأسماء الكبيرة آنذاك كالحسيني وعرفات والحوري وغيرهم وأسماء مصرية شاركت في ذلك النضال ـ كما كانت تفعل مصر دائماً وبعد ذلك ـ كالبطل أحمد عبد العزيز، ثم في الحقبة التالية الزعيم جمال عبد الناصر وإخوانه قادة الثورة. تذكرنا (نسرين) بيافا والقدس والخليل والعائلات الفلسطينية والحياة الاجتماعية والعلامات الإنسانية بين أهل تلك البلاد شأنها شأن أي بلد يعيش حياته الطبيعية في هذا العالم.

ويُقدَّر للكاتب هنا أمران: الأول تذكيره بفلسطين، والحياة التي كانت للعرب فيها،

الجيل الذي عايش تلك الحقبة فتظل حيَّة في وجدانه على المدى، والثاني تعريفه بفلسطين وما كانت عليه قبل سرقتها واغتصابها للأجيال التي جاءت بُعْيد النكبة والتي نشأت خارجها بعدها. والمدهش أن الكاتب، وهو بالتأكيد لم يكن هناك ـ بحكم العمر ـ يسهب في الوصف سرداً وحواراً حتى لكأنك تراها بأم عينك، وتعيش المأساة، في الوقت عينه، لكأنك تعايُنها بنفسك. فتتبدى هنا براعة التقاط الصورة والمشهد وبؤرة الرؤية.

شخوص الرواية تتحرك نابضة بالحياة، كما هو الحال في شخصية (نسرين) بطلتها المحورية. يصف لنا الكاتب (نسرين) منذ البداية على لسان السارد العليم بكل شيء، فيقول: "شبَّت نسرين لتكون من أجمل فتيات يافا. ذكية لماحة ذات شخصية جذابة. منذ نعومة أظفارها وهي ترقص وتغني وتنظم الشعر. لذلك فقد كانت نسرين تماماً مثل فلسطين مطمعاً للطامعين. خفق قلبها الشاب لفتى وسيم يكبرها بثلاثة أعوام هو إبراهيم زيدان". ترى لماذا أتى على ذكر نظمها للشعر هاهنا به في سياق وصفه لها..؟ أغلب الظن أنه فعل ذلك لكيلا يقول لنا بعد ذلك، حين تعرض أشعارها، إن نسرين شاعرة ابتعاداً منه عن المباشرة الفجَّة. كما أن الكاتب يؤمن هنا في الربط بينها وبين فلسطين فكلاهما (مطمع للطامعين).

ولكيلا يقع في المباشرة أيضاً يلجأ الكاتب محمد سلماوي إلى تقنية الحوار، في رصده للوقائع والأحداث، بين نسرين وأمها زوجة رئيس البلدية. فبعد أن عم القتل والخطف والذبح على أيدي العصابات الصهيونية شتيرن والأرغون والهاجاناه جرى بين الأم والابنة الحوار (ص 36 ـ 37):

ـ الأم: هيا هيا. ليس لدينا دقيقة واحدة نضيعها. سيجري تهريبنا في سيارة أجنبية قبل طلوع الصباح.

ـ نسرين: لا أنا لن أترك فلسطين. هذا هو بلدي. وهذا هو منزل زوجي ولن أترك هذا ولا ذاك.

تعود الأم للقول، بعد أن صفعتها:

ـ إن فلسطين بلدي أنا قبل أن تكون بلدك. لكن في الصباح لن تكون بلد أي منا أتفهمين..؟

يبيِّن لنا الكاتب تشبث الفلسطينيين بأرضهم، على الرغم من كل ما كان يجري عليها. نلحظ هنا أن العبارة، سواء في السرد أو في الحوار، تنساب انسياباً طبيعياً لا تكلف فيه ولا افتعال الأمر الذي يضفي على النص مصداقية وتأثيراً في قارئه.

كما توثق رواية (الخرز الملون) لحقبة تاريخية بالغة الأهمية والأثر على صعيدي

القضية الفلسطينية، والعربية على حدٍّ سواء، إذ هي، فضلاً عن خوضها في معمعان المسألة الفلسطينية، تعرض أيضاً للثورة المصرية التي جاءت في أعقاب النكبة وكانت واحدة من عوامل قيامها ومن أسبابها. ويعمد السارد هنا إلى بيان التواشج في العلاقة بين أبناء الأمة الواحدة إذ يقول:

"كانت نسرين بفضل أحمد عبد العزيز قد تعلمت أنه ليس هناك تناقض بين أن يكون الإنسان مصرياً وفلسطينياً في آنٍ واحد إنها ليست جنسية مزدوجة لكنها وجهان لانتماء واحد ص 51".

ويقول كذلك مؤكداً على هذه العلاقة التي تتجلَّى في وحدة النضال ووحدة المشاعر والمشاركة الوجدانية وتماثل ردة الفعل حيال المعتدين عند كل عربي وأخيه العربي:

"ذهبت ـ نسرين ـ قبل ذلك إلى السويس فور إعلامه تأميم القناة وشاهدت بنفسها سقوط العلم الأزرق الذي يحمل شعار شركة قناة السويس من فوق ساريتها وصعود العلم المصري، فارتجفت أوصالها، وحين وقع العدوان أحست بأن المعركة معركتها.. ص 96".

"واليوم أحست نسرين أنها تدافع عن فلسطين في بور سعيد كما دافع أحمد عبد العزيز عن مصر في فلسطين. أحست نسرين أنها بحملها السلاح ربما وفت بعض الدين الذي ظلت تحمله لأحمد عبد العزيز طوال ثماني سنوات.. ص 97".

وتغمر (نسرين) سعادة بالغة إثر قيام الوحدة بين مصر وسوريا

"كانت الوحدة تمثل لنسرين حلماً قد تم تحقيقه... ص 101.

"أعلنت الوحدة بين مصر وسوريا فلم تسع نسرين الدنيا من الفرح. ثم علمت أن الرئيس عبد الناصر سيزور دمشق فأرادت أن تكون هناك.. 101

ويأبى الأديب محمد سلماوي إلا أن يسجل للتاريخ ـ الأمر الذي يحسب له حقاً ـ تعلق الجماهير العربية في كل مكان من أرض العرب بالوحدة إيماناً منها بوحدة المصير إذ هي مستهدفة من أعدائها الذين لا يفرقون بين أحد منهم:

"وانتشر خبر وصول جمال عبد الناصر بسرعة مذهلة... حتى إن الشوارع امتلأت بالجماهير من المطار إلى قصر الضيافة. انطلقت الحشود إلى سيارة عبد الناصر لتحية أول رئيس لدولة الوحدة... ص 103".

هنا أيضاً يحرص الكاتب على ذكر المكان.. المطار.. قصر الضيافة.. الشوارع.. لا لشيء إلا إضفاء لمحة الواقعية على النص. وتعميقاً لواقعية الأحداث والأمكنة يعمد إلى استخدام تقنية الحوار بين نسرين والعديد من شخوص الرواية في مناسبات عديدة لأن تسمعهم شيئاً من شعرها وما يعقب ذلك من حرارة

وتعقيب من قبل مستمعيها. وربما كانت غاية الكاتب أيضاً التخفيف عن القارئ فيما ندر، كمسألة الوحدة، فهو ينطق نسرين إذن بشعرها بين الفينة والأخرى كما في صفحات 69 - 70 - 71 - 99 - 127 وغيرها كثير، وإن كان جلُّ ذلك الشعر وجدانياً مأساوياً من واقع البطلة وما حولها حيناً وتعبيراً عن مجريات الأحداث حيناً آخر من شعرها:

"وفي كنيسة الإنجيل المرتل وضع النفس أمامي.

هل أمي هذا الجثمان أم هي آلامي..

...

وخطت ذاكرتي خطوة. إلى الوراء

الجو في بلدتي زرقته صفاء

"والماعز بقع ألوان تقفز في الوديان، وأشجار البرتقال تغرس الأرض بثمار تضيء الغصون..

ثم جاء الطوفان.

(ص 70)

"وبدأ الرحيل، الأرض تميد، تميل، بلا زلزال،

الديار شظايا محطمة...

....

والذكريات طابور خيام، مقابر لاجئين.

وجثمان أمي المسجى بين أعمدة رخام.

لن يبعث بصلوات المؤمنين،

قد يبعث حين تغضب البراكين،

(ص 71).

الشعر في الرواية ـ على لسان البطلة نسرين ـ موظف توظيفاً جيداً، ليس ترفاً مجانياً، إذ يصف مكاناً في فلسطين أو في مصر أو في سوريا، أو زماناً لكنه في المكان، أو مشهداً من الطبيعة، أو حالة إنسانية، بمعنى أنه يأتي في السياق المنطقي بعيداً عن الإقحام المتعمد أو المصطنع. وبديهي أنه لا زمان إلا في مكان.

وتجدر الإشارة إلى أن شخوص الرواية يتحدث واحدهم في الحوار حسب ثقافته وتكوينه كما بناه لنا الكاتب خلال النص، بحيث لا تبدو مقولاتهم وكأنها أفكار الكاتب نفسه، مع أنها ربما كانت كذلك، غير أنه تمكن بيقظة بادية ووعي نابه أن يبعدها عن شبهة النطق بأفكاره هو.

وتمضي بنا الرواية على هذا النحو. فحيناً نحن مع قصة لنسرين في حبها لزوجها الأول إبراهيم أو زوجها الثاني إسماعيل، أو في معاناتها الشخصية لغياب ابنها من مطلقها إبراهيم الذي اشترط عليها أخذه منها فلم تعد تراه أبداً وحنينها الدائم الذي يمزق قلبها، أو في إحساسها بالفقد لذويها ووطنها، أو في نضالها سواء في الحياة نفسها أو حيال الأعداء، وحيناً مع الأحداث الجارية في الوطن العربي والتي لم

تكن دائماً في أحسن الأحوال... تقول نسرين لصديقتها وداد فيما هي تضع أمامها أطباق الحلو:

"لماذا يؤخذ مني كل ما أحب..؟

....

"أخذوا مني زوجي الأول. وأخذوا مني وطني.. أخذوا مني ابني الوحيد وفلذة كبدي. أخذوا مني الزعيم الذي تعلقت به كل الآمال. والآن جاء الدور ليؤخذ مني آخر ما تبقى لي

ترد وداد:

"لا تتحدثي عن ابنك وعن زوجك وكأنهما قد رحلا عن هذا العالم. فتجيبها نسرين:

"أين هو ابني هذا الذي لا أعرف له مكاناً في هذا الكون؟ من أدراني أنه مازال يعيش؟

(ص 133)

أليست هذه ذروة المأساة...؟

لكأن الكاتب محمد سلماوي يتحدث هنا عن كل فلسطيني وعن الحالة الفلسطينية في اغترابها بعد فقدها لوطنها. فمن المؤكد أنه أراد من خلال هذا الحوار أن يصور الحالة الفلسطينية كمأساة لا نظير لها لشعب بأكمله وليست نسرين هنا إلا نموذجاً للحالة إياها.

ولأن الرواية (الخرز الملون) توثيقية وتأريخية وواقعية بامتياز فإن الكاتب ـ السارد يقدم لنا صورة مشرقة لحرب أكتوبر وما تجسد فيها من وحدة بين الجيشين المصري والسوري، وذلك على مدى صفحات من ص 136 وما بعدها حتى نهاية ص 144.

بيد أن الكاتب لا يلبث أن يعود بنا إلى الأحداث المؤسية إذ يقول، "وكأن قوى خفية حاولت تقويض انتصار أكتوبر ذاته حتى لا تبقى حول نسرين أية أفراح...

"ثم أتى فك الاشتباك الأول على الجبهتين المصرية والسورية...

"وتدهورت الأوضاع في الوطن العربي كله... اندلعت حرب أهلية شرسة في لبنان. يقتل العربي فيها أخاه العربي. وفي إسرائيل انتخب الإسرائيليون مناجم بيجن قائد الأرجون رئيساً للوزراء..! (140)

وهنا يستشهد زوج نسرين (إسماعيل) في حرب لبنان فتكتمل مأساة نسرين. بيد أنها لابد أن تشرب من كؤوس الحزن حتى الثمالة بموت أبيها (بشير حوري) رئيس بلدية يافا فيما سلف، ابن العز التليد وعزيز القوم يموت ميتة هي في حد ذاتها مدعاة للفجيعة بما آلت إليه حاله إذ بدا في أواخر أيامه فاقد القدرة والذاكرة، لا يقوى على شيء بعد أيام العز الخوالي في يافا الحبيبة.

وتتوالى الأحداث المؤسية يأخذ بعضها

برقاب بعض على الصعيد الشخصي والعائلي لنسرين وعلى الصعيد الوطني لفلسطين وعلى الصعيد القومي للأمة العربية في قصة صراعها مع العدو الصهيوني ومَنْ وراءه مما زاد في حالتها سوءاً مع كل يوم جديد.

ولا تنتهي الرواية قبل أن تستكمل المأساة ذروتها حين "هبط الحزن ثقيلاً على كيان نسرين الذي لم يعد يحتمل مزيداً من الأثقال.. ص 172".

"ضربت فاطمة الشغّالة على صدرها ولطمت خديها ولم تدر ماذا تفعل...

"كانت قد وصلت منزل نسرين لتقوم بأعمال التنظيف المعتادة. فتحت باب الشقة بمفتاحها الذي أعطته لها نسرين لتجد غرفة النوم مفتوحة ونسرين في فراشها تهذي بكلمات غير مفهومة وإلى جوارها زجاجة دواء أفرغت عن آخرها... ص 172".

وفي مستشفى للأمراض العصبية والنفسية فوق جبل المقطم تجد نسرين نفسها في نهاية المطاف. وحين صعدت إلى سطح المبنى "قابلتها القاهرة بأضوائها الآتية من بعيد تشاغلها كما شاغلتها دائماً طوال عشرات السنوات.. ص 176"

تحركت نسرين ذهاباً وإياباً فوق السطح وتتذكر أيامها الماضية كشريط سينمائي! "تطلعت نسرين ببصرها إلى الأفق البعيد.. فرأت ابنها باسم بعد سنوات وقد صار رجلاً... رأت أرض فلسطين تنتفض بأحجارها وأشجارها ووديانها ضد الاحتلال الذي طال أمده. رأت باسم ابنها مرة أخرى هنا في القاهرة يعمل مع بقية رفاقه لإقامة الدولة الفلسطينية. رأت صديقها القديم ياسر عرفات رئيساً للدولة وإلى جواره باسم رافعاً يده بعلامة النصر. (ص 177).

لبثت زمناً تردد أقوالاً تعبر عن أعماقها الممزقة لما آلت إليه الأحوال كافة.. البطل هو الذي يعرف كيف يموت في الوقت المناسب.. كما قال نيتشه.. خنقتها الدموع..

"فتحت عينيها فوجدت أنوار المدينة المتلألئة في الظلام تشاغلها من جديد كالخرز الملون في الوقت الذي ازدادت شدّة الرياح.. رياح عاتية تريد اقتلاعها من فوق الجبل. تفصدت حبات العرق غزيرة فوق جبين نسرين وهي تصرخ بكل ما تبقى لها من قوة صرخة عالية تناقلت أصداءها كهوف المقطم العتيقة. ص 178".

ثم ينتهي بنا السارد إلى القول:

"لم يكن الخريف قد جاء. لكن ورقة الشجرة كانت قد سقطت وبدأت تتهادى نحو الأرض بأشد ما يكون البطء، وكأنها تقاوم قانون الجاذبية..

"حملت رياح الخماسين الحارة في تلك الليلة من شهر إبريل جسد نسرين حوري اليابس وهوت به من أعلى الجبل إلى أسفله. ومن بعيد سمع صوت طائر يلوح في الأفق... ص 178".

هي ملحمة حقاً عايشها الكثير من الفلسطينيين ممن عاشوا تلك الحقبة وعايشوا أحداثها اليومية الدامية ووقائعها الرهيبة بفعل إرهابيين غزاة جاسوا خلال هذه الديار فخربوها وشردوا أهلها محاولين أن يجعلوا من أهلها أذلة حين أمعنوا في صنع مأساتهم فرادى وجماعات.

لا ريب أن نسرين بطلة الرواية ترمز إلى قضايانا المعاصرة، إذ إن قصتها وسيرتها الذاتية هي قصة الوطن ذاته أيضاً. صوتها الصارخ على الملأ كما صوتها الخفي في أعماق الوعي هي صرخات الوطن عربياً وفلسطينياً. اندماج الشخصي (الإنسان) مع الخارجي (الأرض) نجح الكاتب في صنعه أيما نجاح.

لقد استخدم الكاتب محمد سلماوي في عمله البديع الهادف هذا ـ ولاسيما محتواه التاريخي والإنساني ـ الكثير من تقنيات النص الروائي كالحوار بين شخوصها، والحوار الداخلي، وتيار الوعي، والحلم والاسترجاع (Flash Back) كما إن الكاتب جعلنا نعيش مع أبطالها في حلهم وترحالهم وهمومهم على مساحة من الزمن امتدت عقوداً ابتداء من النكبة إلى نهاية الثمانينيات، على وجه التقريب.

عتبات النص تبدأ من العنوان نفسه (الخرز الملون). ولن يتبدى للقارئ ما انطوى عليه هذا العنوان من شجن يذيب الفؤاد إلا حين يصل قريباً من نهاية الرواية إلى معناه بعد أن أمضت نسرين عمرها فيما عرضته الرواية، لتقول في نهاية المطاف:

"كانت ترى من حولها ألوان الطيف الزاهية التي تزول بعد قليل ولا يبقى منها شيء. كانت ترى خداع الحياة، ذلك الخداع الذي لم يكن يعرفه إلا من تعدى هذه المرحلة الوردية من العمر فلم يعد يرى من بريقها إلا خرزاً ملوناً لا يساوي شيئاً.. ص 166"

ثم يأتي بعد ذلك ما عمد إليه الكاتب محمد سلماوي من تقسيم الرواية إلى أيام خمسة تبدو للوهلة الأولى أنها أيام زمنية (فيزيقية) ولكننا سوف نجد أن هذه الأيام اشتملت أحداث عقود ثلاثة من حياة الشخصية المحورية في الرواية (نسرين) وسائر ما جرى في فلسطين والوطن العربي خلالها. استطاع الكاتب ذلك باستخدامه تقنيات الاسترجاع والسرد تقديماً وتأخيراً بحيث أمكنه شحن الأيام الخمسة هذه بكامل القصة ـ الملحمة. فاليوم الواحد هنا يغطي مساحة سنوات عديدة من الزمن، بكل ما فيها من وقائع وأحداث وحالات نفسية لشخصيات عديدة، مختلفة التواريخ متباعدتها. من عتبات النص أيضاً ذلك الإهداء الذي يقول:

(إلى من ظلت تلح علي ذكراها طوال سنوات عشر حتى كتبت قصتها) لن يخامرك الشك عند قراءة هذا الإهداء بواقعية

الرواية. ويبدو لي أنها كذلك، ولكن الكاتب بما أوتي من حصافة في الرؤية ورهافة في الوجدان ابتعد عن أن ينقل إلينا حياة نسرين (فوتوغرافياً) بل صنع منها نصاً روائياً باقتدار. من هنا ندرك لماذا اختار الكاتب ضمير الغائب (الثالث) ولم يشأ استخدام ضمير المتكلم (الأول). ذلك أن الكاتب الأديب محمد سلماوي لم يعش وقائع الرواية بنفسه وإنما هو يرويها عن صاحبتها فبدا أكثر مصداقية وأمانة مما لو أنه استخدم ضمير المتكلم وإن كانت أفكار الكاتب تتسرب أحياناً عن طريق السارد.

أما المكان فلم يكن مكاناً واحداً محدداً بطبيعة الحال، بل أماكن عديدة في الوطن العربي وإن كانت فلسطين ومصر هما الأبرز والأوضح. ويخيل إليَّ أن هناك مكاناً آخر غير فيزيولوجي أو جغرافي هو ذلك المكان الخفي المستقر في أعماق بطلة روايتنا هذه ولا وعيها ينتقل بنا حيثما ذهبت وتوجهت. تتجلى هنا ظاهرة غريبة هي توحد الشخصية مع المكان.

ولا نغفل هنا الإشارة إلى سلامة اللغة. إلا من أخطاء قليلة وربما كانت طباعية. كما أنها تتميز بالسلاسة من قبيل (السهل الممتنع).

خلاصة القول فإن الأستاذ محمد سلماوي قدم للمكتبة العربية رواية جيدة بامتياز واقتدار استطاعت أن تنقل لنا حقبة من تاريخنا المعاصر بما لها وما عليها. ولقد عرضت لنا رواية (الخرز الملون) حالة قلما تطرق إليها الأدب العربي المعاصر لها في جنس الرواية، ذلك أن المسألة الفلسطينية ـ على وجه الخصوص ـ إثر النكبة وما تلاها لم تأخذ حقها من الاهتمام، على الرغم مما انطوت عليه من معاناة تراجيدية بأجلى معانيها وأبلغ صورها. إن الكتابات الإبداعية التي تناولتها محدودة لم توفها حقها أبداً، على الرغم ـ مرة أخرى ـ من غناها ورحابة آفاقها وآمادها.

رواية (الخرز الملون) للأديب المبدع المقتدر محمد سلماوي واحدة من الأعمال الروائية النادرة في هذا المضمار بحق.

❑❑

الرّواية النِّسويّة الخليجيّة

د. سمر روحي الفيصل

هناك اختلاف بين المعنيين بالأدب حول مصطلح (الأدب النِّسويّ)، فمن رافض له، وحريص عليه، ومتردِّد في قبوله واستعماله.

= فالرّافض يقول إن الأدب أدبٌ، سواء أكان كاتبه رجلاً أم امرأة. فإذا جاز لنا استعمال هذا المصطلح وجب علينا استعمال المصطلح المقابِل له، وهو (الأدب الرِّجاليّ، أو: أدب الرِّجال).

= والحريص على استعمال المصطلح يقول إن الحركة النِّسويّة حركة عالميّة، تهدف إلى إعادة الحقوق السليبة للمرأة، شأنها في ذلك شأن الحركات الأخرى التي ابتدعت أدبها الخاصّ، كحركة الزُّنوج التي أبرزت أدب الزُّنوج، وحركة الطِّفل التي أبرزت أدب الأطفال، وحركة الفتيان التي أبرزت أدب الناشئة، وغير ذلك من الحركات الحديثة التي ترغب في التنبيه على خصوصيّة بعض الشَّرائح الاجتماعيّة، وحقوقها، وطبيعة معاناتها. فالأدب النِّسويّ، كأدب الأطفال والناشئة، ليس أدباً مغايراً للأدب الذي يكتبه الرّجال، بل هو نوع من الأدب العامّ، لابدَّ منه للتعبير عن (نصف المجتمع) المُغَيَّبِ.

= والمتردِّد في قبول المصطلح وعدم قبوله يرى التنبيه على حقوق المرأة حقّاً وواجباً، على ألا يُوجَّه ضدَّ الرّجل، بل يُوجَّه ضدَّ المجتمع بقوانينه وأعرافه وعاداته وتقاليده؛ لأن هذا المجتمع هو الذي ميَّز بين الرجل والمرأة، فأعطى الرجل السلطة عليها لتعتقد بأنه غريمها، ويتّجه نضالها ضدَّه، فينقسم المجتمع، وتسهل السيطرة عليه. هذا المسوِّغ يُشجِّع المتردِّد على قبول المصطلح، لكنّ هناك شيئاً آخر يُبعده عن استعماله، هو إيمانه بأن الأدب تعبير لغويّ عن أمر ما، وإجادة هذا التعبير ليست حكراً على الرجل دون المرأة، بل هي عامّة

مرتبطة بالموهبة والثقافة والخبرة والدُّربة اللّغويّة، ولا علاقة لها بجنس الكاتب. ومن ثَمَّ توافر عند المتردِّد شيئان، يشدُّه أحدهما إلى استعمال المصطلح، ويُبعده الآخر عن هذا الاستعمال.

هناك شيء آخر يرتبط بهذا المصطلح، ويزيد شُقَّة الاختلاف حوله، هو مفهومه. فلكلِّ مصطلحٍ مفهومٌ يُفتَرَض أن يكون محدَّداً، وإلا فإنه لا معنى لاستعمال هذا المصطلح. ويُخيَّل إليَّ أنّ هناك مفهومين سائدين:

يرى الأول أن الأدب النّسويّ هو الأدب الذي تكتبه المرأة. والمشكلة في هذا المفهوم، هي أنه مقبول إذا كانت المرأة الكاتبة تُعبِّر عن قضايا المرأة، وغير مقبول إذا كانت المرأة تُعبِّر عن القضايا العامة الاجتماعيّة والسّياسيّة. ففي هذه القضايا يستوي الكاتب والكاتبة. أمّا قضايا المرأة ففيها نظر. إذ إن الكاتبة أكثر دراية من الكاتب بحاجاتها ومعاناتها والقهر الذي ترزح تحته. لكنّ واقع الأدب قدَّم أمثلة على أدبٍ كتبه كاتبٌ وعبَّر فيه عن إحدى قضايا المرأة على نحو لم تستطعه الكاتبات.

ويرى المفهوم الثاني أن الأدب النّسويّ هو الأدب المُعبِّر عن قضايا المرأة، سواء أكان كاتبه رجلاً أم امرأة. فالعِبْرة، ههنا، في التعبير وليس في جنس الكاتب أو الكاتبة؛ شأنه في ذلك شأن أدب الأطفال وأدب الناشئة. فأدب الأطفال لا يكتبه الأطفال، بل يكتبه الكبار، رجالاً ونساءً، للأطفال. وأدب الناشئة لا يكتبه الفتيان، بل يكتبه الكبار، رجالاً ونساءً، للناشئة.

أخلص مما سبق إلى أن مصطلح (الأدب النِّسويّ) قلقٌ، يسمح بالقبول والرّفض، ويتيح الفُرَص لتحكُّم الإيديولوجيّات في تفسيره. وإنني أعتقد بأن تخصيص مفهومه بالأدب الذي تكتبه المرأة أكثر فائدة من التشكيك فيه، ومن إبراز الاختلاف حوله. ومسوِّغ ذلك أمران:

= أوّلهما شيوع المصطلح بهذا المفهوم ليس غير. فالمتلقّي، بحسب هذا الشُّيوع، يفهم المصطلح على أنه الأدب الذي تكتبه المرأة، سواء أكانت تُعبِّر فيه عن قضاياها الخاصّة أم كانت تُعبِّر فيه عن القضايا العامة لمجتمعها. وللشُّيوع قوّة لا تعدلها قوّة في قضايا المصطلح كما هو معروف.

= وثانيهما حقُّ الكاتبة في الدِّفاع عن قضاياها وقضايا مجتمعها بوسائلها الأدبيّة، وليس للرجال الأدباء والنّقّاد حقٌّ في منعها من استعمال حقِّها؛ لأنهم، في هذه الحال، معرَّضون للشَّكّ في نيّاتهم. إذ إنهم، طَوَال التاريخ، أسياد التعبير الأدبي. وهي، طَوَال التاريخ نفسه، مُغيَّبة مهمَّشة. وقد ساعدها العصر الحديث على رَفْع صوتها الأدبيّ وغير الأدبيّ، فأسهمت بجهودها الخاصّة،

وليس بجهود الرجل، في أن تفرض على الحياة الأدبيّة، أوّلَ مرّةٍ في التاريخ، مصطلحاً يخصُّها وحدَها، هو مصطلح (الأدب النِّسويّ). ومن المفيد للرجل عموماً، وللكاتب خصوصاً، ألا يُصوِّر نفسه في هيئة المناهض للحركة النِّسويّة بأشكالها كلِّها؛ لأنه يُجسِّد في هذه الحال ما يريده المجتمع منه، بدلاً من تكاتفه مع المرأة للنضال ضدَّ قوانين المجتمع وعاداته وتقاليده السلبيّة التي تعوق تقدُّمهما معاً. ولسوف أشير، في أثناء الحديث القابل عن الرواية النسوية الخليجيّة، إلى أنّ هناك رجالاً ونساءً لم يفطنوا إلى هذا الأمر، وانجرفوا وراء السائد في مجتمعهم العربيّ.

لا أشكُّ في أنّ الرواية الخليجيّة قاربت مرحلة النهوض في السنوات العشر الأخيرة، على أن نستثني من هذا الحكم روائيَّيْن بارزَيْن اشتهرا قبل هذه المرحلة، هما عبد الرحمن منيف وإسماعيل فهد إسماعيل. أمّا السنوات العشر الأخيرة فقد تنوّعت فيها الأسماء، وكثر عدد الروائيين والروائيّات، وعمُق المستوى الفنّيّ. وإذا قصرتُ الحديث على الروائيّات لاحظتُ أنّ هناك خطاباً نسويّاً واضحاً في الرّواية الخليجيّة، نهضتْ به روائيّات مثقّفات لمسن الفارق بين الأفكار الاجتماعيّة الجديدة الوافدة إليهنَّ عبر مصادر متنوّعة، والأفكار الاجتماعيّة القديمة التي حكمتْ سلوك المرأة وأسهمتْ في جوانب من العادات والتقاليد الخاصّة بها. ولعلّ سميرة خاشقجي (السعودية) رائدة الروائيّات الخليجيّات اللواتي اعتقدن بأن الخطاب الإبداعيّ قادر على التبشير بالرّسالة النسوية، والتحريض على الواقع الاجتماعيّ القامع للمرأة. وقد أصدرت هذه الرائدة بين (1958–1973) ست روايات، أوّلها: ودَّعتُ آمالي (1958)، وآخرها: مأتم الورد (1973). وهذا العدد من الروايات لم تصل إليه أية روائيّة خليجيّة[1]، فضلاً عن أن الروايات النِّسويّة الخليجيّة لم تُجسِّد الانصياع للواقع الاجتماعيّ في الخطاب النّسويّ كما جسَّدته روايات سميرة خاشقجي. ففي روايات هذه الرائدة امرأة تدعو المجتمع إلى إنصافها من ظالميها، ولكنها تعرف حدودها المقرَّرة لها اجتماعيّاً، فتلتزم بها، وتروح تدعو الرجل برفق إلى مراعاة حقوق قلبها زوجةً وأمّاً. وحين تخالف إحدى نساء رواياتها السلوكات التي قرّرتها العادات والتقاليد (ذكريات دامعة– 1973، مثلاً) تترك المجتمع يحكم عليها بالويل والثبور، فترتدع وتبقى طوال حياتها تكفِّر عن سيئاتها وتعانق ذكرياتها الدامعة.

وقد ظهرت، بعد سميرة خاشقجي، روائيّات كثيرات، أذكر منهنَّ:

= في الكويت:

1– فاطمة العلي: (وجوه في الزحام، 1971)

2- ليلى العثمان: (المرأة والقطة، 1985/ وسمية تخرج من البحر، 1986/ صمت الفراشات، 2007)

3- نورية السداني: (الحرمان، 1972/ واحة العبور، 1972)

4- فوزية شويش السالم: (النواخذة، 1998/ مزون وردة الصحراء، 2004/ الشمس مذبوحة والليل محبوس، ؟/ رجيم الكلام، 2007)

5- بثينة العيسى: (سعاد، 2005)

6- د. عالية شعيب (طيبة، ؟)

= في قطر:

1- دلال خليفة: (أسطورة الإنسان والبحيرة، 1993/أشجار البراري البعيدة، 1994/من البحّار القديم إليكِ، 1995/دنيانا مهرجان الأيام والليالي، 2001)

2- شعاع خليفة: (أحلام البحر القديمة، 1993/ العبور إلى الحقيقة، 1993/ في انتظار الصافرة، 1994)

= في البحرين:

1- فوزية رشيد: (الحصار، 1983/ تحولات الفارس الغريب في البلاد العارية، 1990)

= في سلطنة عُمان:

1- بدرية الشحي: (الطواف حيث الجمر، 1999)

2- جوخة الحارثي: (منامات، 2004)

= في السعودية:

1- سميرة خاشقجي (بنت الجزيرة العربية) (ودّعتُ آمالي، 1958/ ذكريات دامعة، 1961/ بريق عينيك، 1963/ وراء الضباب، 1971/ قطرات من الدموع، 1973/ مأتم الورد، 1973)

2- رجاء عالم: (4 صفر، 1987/ طريق الحرير، 1995/ حبّي، 2000/ موقد الطير، 2002)

3- عائشة زاهر أحمد: (بسمة من بحيرات الدموع، 1979)

4- رجاء الصانع: (بنات الرياض، 2005)

5- ليلى الجهني: (الفردوس اليباب، 1998/ جاهلية، 2007)

6- نورة محمد المحيميد: (أنثى فوق أشرعة الغربة، 1998)

7- أميمة خميس: (البحريات، 2006)

8- زينب حفني: (ملامح، 2007)

9- صبا الحرز: (الآخرون، 2006)

10- نورة الغامدي: (وجهة البوصلة، ؟)

11- قماشة العليان: (أنثى العنكبوت، ؟)

12- هند باغفار: (البراءة المفقودة، 1972/ جروح في جبين الحياة، 1978/ العطاء الأكبر، 1979/ الهدية، 1979/ الرحلة الأخيرة،

1980/ رباط الولايا، 1987)

13- هدى الرشيد: (غداً سيكون الخميس، 1976/ عبث، 1980)

14- أمل شطا: (غداً أنسى، 1980/ لا عاش قلبي، 1989)

15- صفية عبد الحميد: (عفواً يا آدم، 1968/ وهج بين رماد السنين، 1988)

16- سلوى دمنهوري: (صراع بين عقلي وعاطفتي، 1989/ اللعنة، 1994)

= في الإمارات:

1- باسمة يونس: (ملائكة وشياطين، 1990)

2- حصة جمعة الكعبي: (شجن بنت القدر الحزين، 1992)

3- أمنيات سالم: (حلم كزرقة البحر، 2000)

4- ميسون القاسمي: (ريحانة، 2003)

5- أسماء الزرعوني: (الجسد الراحل، 2004)

6- فاطمة السويدي: (أوجه المرايا الأخرى، 2006)

قدَّمت هذه الكوكبة من الروائيّات الخليجيّات، في حدود ما قرأتُه من رواياتها، خطاباً نسوياً يتسم شكل مضمونه بثلاث سمات: استمرَّت الأولى تسعى ببطء وحَذَر إلى تعديل الطريق التقليديّة التي رسمتها سميرة خاشقجي للمرأة بعناية، دون أن تخرج عنها. وعالجت الثانية الذّات الروائيّة بالأسلوب الذّاتيّ، وراحت الثالثة تُعلن انقلاباً نِسويّاً، صاحَبَه نوعٌ من التّمرُّد. ولسوف أحاول التعريف بطبيعة الخطاب الاجتماعيّ في هذه الاتجاهات الثّلاثة ضمن الاتجاه العامّ للرواية النسويّة الخليجيّة.

أولاً- الاحتجاج النِّسويّ التّقليديّ:

إذا أنعمنا النّظر في الروايات النِّسويّة الخليجيّة التي سعت إلى تغيير صورة المرأة في الرواية ببطء وحَذَر، لاحظنا أنها، على اختلافها وتباين موضوعاتها، تصبُّ في المنطق المقبول اجتماعيّاً، ولا تكاد تخرج عنه إلا قليلاً. ولكنّ المهمّ فيها هو احتجاجها على الظّلم الاجتماعيّ الذي تتعرَّض له المرأة. صحيح أن هذا الاحتجاج مرَّ عَبْرَ الرَّجُل، ولم يبالغ في ثورته لئلا يُغضِبه، ولم يسمح بإلغاء المفهومات والتقاليد الاجتماعيّة السّائدة التي اخترقها ليطالب بحقوق المرأة. ولكنّ الصحيح أيضاً هو دلالتها على انتقال المرأة، كما نصَّ معجب الزهراني، (من الحكي إلى الكتابة، ومن فضاءات الحياة المنعزلة الضيقة المراقبة إلى فضاءات الحياة المنطلقة الواسعة المتحرِّرة بعض التحرُّر)(2). والواضح، بالنسبة إليَّ، هو أنّ الكثرة الكاثرة

من الروايات النِّسويّة الخليجيّة تدور حول هذه الدِّلالة، على الرّغم من تباين موضوعاتها.

فقد حرصت دلال خليفة، في روايتها (أسطورة الإنسان والبحيرة)[3] ، على نقد الحياة السياسية بشكل ترميزيّ غير مباشَر؛ لئلا تتحمَّل تبعات هذا النقد. ولذلك تراها تتستَّر وراء حكاية أسطوريّة مفادها توافر بحيرة في قرية السديمة، إذا نظر فيها الإنسان رأى طبيعته الحقيقيّة. وقد نظر فيها مختار فرأى نفسه أسداً، فصمَّم على أن يزيح الملك عن عرشه ليصبح ملكاً بدلاً منه. وقد نجح في ذلك بعون من أصدقائه: آدم وهيثم ودريد، ومن مستشار الملك المعزول. وكان له صديق، اسمه عمرو، يحبُّه ويحترمه؛ لأنه لا يجامله ولا يخاف منه، ولهذا السبب كان مختار يتوقَّع ألا يوافقه هذا الصَّديق على أفعاله، فسجنه، وبقي طوال الرواية يتردّد عليه في سجنه ليسمع صوت الحقيقة منه. وقد قهر مختار الشعب، ففرض عليه ضرائب ينوء بحملها، وسجن المناوئين له، وأغدق على أعوانه المناصب والمال. وعندما رجع إلى البحيرة من جديد رأى نفسه قطّاً، فجزع وخطط لردم البحيرة، مصدر السياحة والتميُّز لبلده. ونجح في أن يستميل الشعب برفع بعض الضرائب عنه ليجعل الناس يهدمون البحيرة بأيديهم. لكن نقمة الشعب، واستعداده لخلعه بالقوة آذن بالاقتراب.

سعت رواية (أسطورة الإنسان والبحيرة) بشكل ترميزيّ غير مباشر إلى الإيحاء بثلاثة أمور، أولها عدم مشروعيّة الاستيلاء على الحُكْم نتيجة الأوهام الفرديّة، وثانيها عدم دوام حُكم الظالم القاهر للشعب، وثالثها تباين طبائع الناس في مواجهة إغراءات الحُكْم بين مُقبِل ومُدبر ومنافق ومتردِّد. وليس هناك، في شكل مضمون هذه الرواية، غير مستوى فكريّ راق، إيجابيّ، وإنْ تستَّر وراء الأسطورة، فلم يُحدِّد المكان والزمان الروائيين، وراح يخلط العادات العربية بغير العربية؛ ليزيد الإيهام إيهاماً وبعداً عن الواقع المعاصر للمجتمع العربي.

وقد استندت الرواية، من حيث شكل التعبير، إلى تفرُّد الراوي العالم بكلِّ شيء بسرد الحكاية الروائية. فهذا الراوي يتحدَّث عن مختار وعمرو وصالح وسفيان وحليم وغيرهم، فيوضِّح أفكارهم، ويذكر أعمالهم، وينتقل بينهم بحرية، دون أن يسمح لهم بالتعبير عن أنفسهم. ولولا الفرص الحوارية القليلة قياساً إلى السرد لما كانت هناك شخصيات تقول شيئاً يخص الحكاية الروائية، بل إن الحوار لم يكن متبايناً بين هذه الشخصيات بحيث يحدِّد طبائعها التي يُفترض أن تكون مختلفة متعارضة. بيد أنّ النقدات الفنيّة التي تدور حول امتلاك أدوات التعبير، يجب ألا تمنعنا من ملاحظة

توق هذه الرواية إلى مساءلة النظام عن مشروعيّته، وعن أهليّة الرجل، أيِّ رجلٍ، لتسنُّمه تبعاً لرغباته الفرديّة. وإذا كان الشِّقُّ الأول من الملاحظة سياسيّاً عامّاً يخصُّ الرجل والمرأة معاً، فإن الشِّقَّ الثاني منها تساؤلٌ نِسويٌّ صرف، مُفاده: هل السلطة حِكْرٌ على الرجال وحدَهم؟. ذلك أن الرواية استبدلت بالملك الشَّرعيّ رجلاً استولى على السلطة بالقوة والخداع، وهذا الاستبدال الذي يوحي بعدم شرعيّة الوسيلة، وعدم أخلاقيّتها، لا يلغي الواقع الذي حلَّ فيه رجلٌ مكان رجلٍ آخر؛ لأن الملك الجديد أبعد زوجته عن الحُكْم، وأبقاها زينة ليس غير.

أما رواية (أحلام البحر القديمة)[4] لشعاع خليفة، فهي حكاية الفقر والفقراء في قَطَر قبل ظهور النفط، والطموحات الفردية لتغيير هذا الواقع بعد ظهوره. إنها حكاية الأم (لولوة) التي سعت إلى التخلُّص من الفقر من خلال تزويج ابنتها (شيخة) لرجل غني مزواج، ثم حكاية شيخة بعد طلاقها وإنجابها بنتاً (ابتسام) وولداً (حمد)، وسعيها بعد وفاة والديها، مع أختها (نورة)، إلى العمل: شيخة في الخياطة، ونورة في التعليم، وانتقال الأختين من (الخور) مدينة والديهما إلى مسقط العاصمة، وما ارتبط بذلك من الاهتمام بالعِلْم والعمل حلاً لتغيير الحال الاقتصادية والعلمية، وقد كُلِّل ذلك السعي، في خواتيم الرواية، بالنجاح والزواج والإنجاب من جديد.

تبدو رواية (أحلام البحر القديمة) تاريخاً اجتماعيّاً لقطر، ولهذا السبب ملأها الراوي السارد للحكاية بعدد كبير من التفصيلات عن طبيعة الحياة القديمة المرتبطة بالبحر، وخصوصاً الصيد واستخراج اللؤلؤ، وقسوة الحياة ومسراتها الصغيرة والعلاقات الاجتماعية بين الفقراء أنفسهم، وبين الفقراء والأغنياء. ثم الحياة الحديثة بعد استخراج النفط وزوال الحياة المرتبطة بالبحر، وبروز المهن الجديدة المرتبطة بالعِلْم. ومن ثم بدت الرواية قسمين يرويان حياة جيلين. وهذا ما منح هذه الرواية نكهة محلية شائقة، وزادها جمالاً تصوير الكفاح النسوي في الحياتين القديمة والجديدة؛ الحياة التي كانت الأم (لولوة) عنواناً لها، والحياة التي أصبحت الأختان (شيخة ونورة) عنواناً لها.

بيد أن التفصيلات الغزيرة عن أدوات الصيد واستخراج اللؤلؤ وأنواع السمك والطعام وعادات الزواج والطلاق، قُدِّمت بشكل مباشر، على حساب الإقناع الروائي. ولقد أثرت هذه المباشرة التي قادها الراوي العالم بكل شيء في المستوى الفني. فتغلّبت الرغبة في تقديم المعلومات على السعي الفني إلى بناء الشخصيات، وضمرت الحياة الداخلية لشخصيات الرواية بما يعتمل فيها من مشاعر وصراعات، وامتدَّ

الزمن دون تصوير فِعْلِه في الأهداف المتباينة للشخصيات. وإذا كنا، ثاني مرّة، نواجه الضَّعْف في امتلاك أدوات التعبير، فإن ذلك يجب ألا يحجب عنا الدِّلالة الروائيّة على أن المرأة قادرة على النجاح في الحياة دون مساعدة الرجل لها، ووقوفه على جانبها. وهذه الملاحظة نِسويّة، تسعى بشكل غير مباشر إلى تشكيل وعي نِسويّ جديد بالذات التي يحرص الواقع الاجتماعيّ على وصمها بالعجز عن خوض غمار الحياة والعمل دون عون الرجل لها.

تلك أيضاً حال رواية (وجوه في الزحام)[5] لفاطمة يوسف العلي. فقد صدرت طبعتها الأولى عام 1971، في وقت مبكر بالنسبة إلى الرواية النِّسويّة الخليجيّة. وعالجت موضوعاً يسهل على الرجل الاستهانةُ به، وتوهينُ مألوفيّته وبساطته في أثناء تفسيره، لكنني أعتقد بأن هناك إمكانيّة لتقديم تفسير نِسويّ له، على أن يضمَّ هذا التفسير وجهة نظر صريحة فيه، وإنْ كان الموضوع اجتماعيّاً مألوفاً في المجتمع الخليجيّ في زمن طباعة رواية فاطمة يوسف العلي.

خلاصة الموضوع هي: تنال (أحلام) الثانوية العامة. وترغب في دخول الجامعة، بينما يرغب والدها في تزويجها. يأتي الحلُّ سريعاً. إذ يَخْطُبُها ابن عمّها (محمد)، على أن يسافر إلى (لندن) لنيل شهادة الماجستير، وفي الوقت نفسه تدرس أحلام في الجامعة، ويؤجِّل الزواج إلى ما بعد حصولهما على الشهادتين. تودِّع أحلام محمداً في المطار بعد الخِطْبة، وتبدأ تنتظر رسائله دون جدوى. تكتب له الرسالة تلو الرسالة، فلا يجيب عن أية رسالة. وأخيراً يرسل لها رسالة، فيها أسطر معدودات، يُنهي فيها الخِطْبة. ويروح يلتفت إلى متعه وملذاته، ويهمل دراسته. وأخيراً يتزوج صديقته (ليزا) ويعود بها إلى الكويت على أنها تعويض عن إخفاقه في الدراسة. لا تستطيع (ليزا) التكيُّف مع الحياة في المجتمع الكويتي، وتكتشف أن محمداً ليس غنياً كما أوحى إليها إنفاقه المال دون حساب في لندن. فيَدِبُّ الخلاف بينهما، ويرى محمدٌ من مصلحته بعد إخفاق تجارته، وضياع أمواله، أن يعود سيرته الأولى، فيطلّق (ليزا)، ويذهب إلى بيت عمّه ليعتذر عمّا سلف من سلوكه، بغية إعادة صلته بأحلام، فإذا اليوم الذي طرق فيه باب بيت عمّه، هو يوم خِطْبة (أحلام) لرجل آخر.

الموضوع، من وجهة نظر الرجل، انعكاس لحال اجتماعيّة خليجيّة برزت في المجتمع بعد ظهور النِّفط، واتجاه الشُّبّان الخليجيين الراغبين في العِلْم إلى الغرب. وما تلا ذلك من معاناة المجتمع من ضياع بعض الشبان بعد سفرهم إلى الغرب

للدراسة، وانجرافِهم فيه وراء ملذاتهم، دون إدراك منهم لفلسفة المجتمع الغربيّ وطبيعته. ثم عودتِهم مخفقين، أو بقائهم ضائعين. وقد برزت، ضمن هذه الحال الاجتماعيّة، ظاهرة زواج هؤلاء الشبان من أجنبيّات، وبرزت معها مخاوف المجتمع من عنوسة الفتيات الخليجيّات. ولا أشكُّ في أن رواية (وجوه في الزحام) ردٌّ فنّيٌّ مبكّر على جانبي هذه المشكلة، لخّصت (ليزا) نفسُها الجانب الأول من خلال المثل الشعبيّ الذي رددته كثيراً ألسنة الخليجيّين والخليجيّات: (الذي لا يأخذ من ملّته يموت في علّته)[6]. أي أن السرد الفنيّ النِّسويّ على الزواج من أجنبيّات هو الإخفاق، بعيداً عن عدم دقّة المثل الشعبي، وإيحائه بتوهين المرأة. وأكدت الرواية الجانب الثاني بحرصها على القول إن كرامة الفتاة قبل عواطفها، وإن علاقات القُربى لا تُلغي هذه المقولة، أو تُضعفها. وهي مقولة نِسويّة أيضاً، ولكنها مقولة أكثر عمقاً وخطراً ودلالة على أن فاطمة يوسف العلي ترى أن كرامة الفتاة وكبرياءها أكثر أهمية في بنائها النَّفسيّ من الزواج.

بيد أن الموضوع نفسه يضمُّ أمراً يحتاج إلى تفسير أنثويّ مقنع. ذلك أنه ليست هناك علاقة سابقة بين (أحلام) وابن عمِّها (محمد)، إلا ما كان من لعبهما معاً عندما كانا صغيرين. ولم تطُل مدّة الخِطبة ليرتبطا برباط عاطفي. بل إن محمداً هو الذي خطب أحلام إلى أهلها، وعرف رغبتها في الدراسة من والدته[7]. وكان يملك مفهوماً (عاميّاً) خيالياً عن الغرب[8]، دفعه، وهو الشاب الغر، إلى اللهو بدلاً من الدراسة. كلُّ ما فعله محمد في المطار عند الوداع هو ضغطه على يد أحلام بيده. هذا الضغط هيَّج عواطفها، وجعلها تعلق به، ويبرِّحها الشوق إليه قبل أن تغادر أرض المطار. يقول الراوي عنها: (**الآن يدق القلب بعنف. أدركت أنها لأول مرة تحبه، ومشاعرها التي ارتبطت بابن عمها تملأ عليها خيالها ووجدانها. شعرت برغبة جامحة في أن تكتب إليه أن يعود حتى يتزوجا. قدرتها على تحمل بعاده انهارت في اللحظة التي حركت فيها الطائرة محركاتها، ولتذهب الشهادات العالية إلى الجحيم**)[9]. تلي ذلك رسائلُ حبّ مشبوبة تكتبها أحلام لمحمد، وهيامٌ به في أثناء يقظتها، حتى إنها عندما تفتح كتاباً لتدرس فيه ترى صورة محمد بين سطوره. وعندما يلغي محمد برسالته الوحيدة الخِطْبة تنهار أحلام وتبكي وتمرض وترسب في الجامعة وترنو إلى الانتقام. هل تفعل الخِطْبة كلَّ ذلك بالفتاة؟. صحيح أننا نواجه هنا مبالغات الفن الروائي التي تهدف إلى تصوير قضية اجتماعيّة، لكننا نحتاج إلى إقناع فني لا نحصل عليه إذا لم يكن هناك تفسير أنثوي لتلك الحال التي تربط فيها الفتاة حياتها

وآمالها ومستقبلها بفتى غرّ يخطُبُها ثم يتركها، فضلاً عن أن الهدف الرئيس للرواية لا يكمن في تصوير هذا الدمار العاطفي، بل يكمن في الرغبة في تصوير ضياع الشبان في الغرب، وما يجرّه ذلك على روابطهم الأسَريّة والاجتماعية، ومن ثم فإننا نتوقّع، فنياً، أن تُصوِّر الرواية ما حاق بمحمد من مآس نتيجة اندفاعه وراء ملذاته، وإهماله دراسة الماجستير، فهو وحدَه البادىء المخطىء، ولا علاقة للندن التي ذهب إليها بما جرى له فيها.

ويمكن أن نلاحظ، في هذه الرواية الخليجيّة المبكرة، الخطاب النسويّ المباشر، وهو يتصف بالسلاسة، والعذوبة، والقدرة على تقديم راوٍ عالم حياديّ، يكاد يلتزم بشخصية أحلام وحدَها، ويُسلط أضواءه على مشكلتها العاطفيّة، دون أن يمتدّ إلى أفراد أسرتها بغير المعارف الموجزة، وخصوصاً أختها (منى) التي نالت معها الثانوية العامة، ثم تزوجت، فضلاً عن أبيها، أبي خالد، وأمها. لا يمتدّ هذا الراوي إلى غير أحلام؛ لأنه أسير القصة القصيرة التي شاءت فاطمة يوسف العلي المجيدة فيها، أن تُطيلها لتصبح روايةً شخصيّةٍ ليس غير، في حين تستطيع تفريعها وتفصيل القول والصُّور فيها لتُصبح رواية الأسرة الكويتيّة وهي تواجه قضيّة اجتماعيّة سائدة في المجتمع، لها حرارتها فيه، زمن تأليف الرواية.

ومن المفيد القول إنّ عدداً غير قليل من روايات الكوكبة السابقة من الروائيات الخليجيّات انصرف إلى الخطاب النسويّ وحده. وكان أكثر إيغالاً في قضايا المرأة، وهذا ما جعل خطابها النسويّ أقرب إلى الكشف اللّطيف عن المستور اجتماعيّاً بغية الاحتجاج عليه. نرى هذه الحال في روايتي ليلى العثمان: (وسمية تخرج من البحر)[10] و(المرأة والقطة)، وفي رواية بدرية الشحي: (الطواف حيث الجمر)، وفي رواية حصة جمعة الكعبي: (شجن بنت القدر الحزين). فقد انصرفت هذه الروايات إلى موضوع المرأة، ونجحت، غالباً، في مزج مضمون تعبيرها بشكله، فقدَّمتْ خطاباً إبداعيّاً مقبولاً. أو قُلْ إن المتلقّي قادر على أن يحكم على هذه الرواية، أو تلك، بالإقناع والتأثير، فإذا نظر إلى هذه الروايات نظرة كلّيّة، وراح يُفكِّك شفراتها، اكتشف وراء البريق وعياً نسوياً بالذّات، ولكنه وعي شقيّ غير مفارق في دلالته الواقع، بل هو محكوم به، منصاع إليه. وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يتنازل عن الاحتجاج على الظُّلم، وإثارة الأسئلة، وطَرْحِ القضايا النسويّة.

فالمرأة في (المرأة والقطة) لليلى العثمان ضدّ المرأة، بل إنها القامع الاجتماعيّ لها. وقد جسّدت (العمّة) صورة

هذه المرأة القامعة، وجسّدت (حصة) و(الأمّ) صورة الضحية، فضلاً عن القطة (دانة)، وعن (سالم) الذي حرمته عمّته من أمّه وزوجته حصة ومن قطّته دانة، ودفعته إلى الهذيان في مستشفى السجن، وإلى إعلان رغبته في القضاء على عمّته: (أريدها. سأطبق على عنقها حتى تموت)[11]. فإذا كان الرجل ضعيفاً مستسلماً، كما هي حال أبي سالم[12]، أو لا يستطيع النجاح في القضاء على الشَّرِّ، كما هي حال سالم نفسه، فإن المرأة التي تُمثِّل الشّرَّ المطلق[13] ستقضي على المرأة التي تُمثِّل الخير المطلق، وتُصبح نتيجةُ تحليل الرواية هي التطابق بين صورة المرأة الضحية في الخطاب الاجتماعي التّقليديّ وصورتها في الخطاب النسويّ الآخذ بالتغيير، وكأنّ الثاني إعادة إنتاج لما عرفه الخطاب الأول ذو النزعة الذكوريّة من صراع بين الحماة والكِنَّة، وسيطرة الحماة على بناتها وكِنَّاتها وأبنائها. بيد أن الاحتجاج النسويّ على الظلم لم يكتف في هذه الرواية بتصوير الواقع، بل راح يطرح سؤالاً نسوياً مؤلماً، هو: لماذا تحارب المرأةُ التي تظنُّ نفسها قوية المرأةَ الضعيفة المستلَبَة بكلِّ هذا العنف والحقد؟!. أمن أجل مكانتها عند الرجل؟. أمن أجل احتفاظها بالرجل، سواء أكان هذا الرجل ابناً أم زوجاً أم أخاً أم غير ذلك؟!.

إنّ المرأة في رواية (شجن بنت القدر الحزين)[14] لحصة جمعة الكعبي تابعة لوالدها، سواء أكانت راضية بذلك أم لم تكن، فإذا تمرَّدتْ على هذا التقليد الرّاسخ وجب الحكم عليها بالموت. وقد تمرّدت (شجن) في رواية حصة الكعبي فقتلها أخوها عبد الله لتمرّدها على تقاليد مجتمعها، قبل أن يكتمل مشروع زواجها بخالد الذي أحبّها واحترم سعيها إلى الاستقلال بشخصيّتها. بيد أن الروائيّة حصة الكعبي وهي تزجُّ ببطلة روايتها في التّمرُّد بغية حصولها على حقوق قلبها، كانت تعي علاقة البنت بأسرتها في الواقع الحقيقيّ، فدفعت بطلة روايتها إلى التمرُّد لتحكم عليها بالموت، ولتجعل الدّلالة العامّة لبنية روايتها هي إثارة السؤال النِّسويّ الآتي: لماذا يقضي المجتمع على الحبِّ مادام طاهراً يؤدي إلى الزواج؟. هل يريد المجتمع للفتاة ألا تُحبَّ؟. لماذا إذن يسمح للشابِّ بذلك؟!. إنّ حصة الكعبي رغبت في إعادة إنتاج الخطاب التقليديّ الموجَّه إلى المرأة المتمرِّدة لتطرح خطاباً اجتماعيّاً ذا موقف جديد.

وقد لجأ الخطاب النّسويّ الاحتجاجي الخليجيّ، في أحايين قليلة، إلى طرح نموذج المرأة المتمرِّدة على تقاليد مجتمعها جرياً وراء حبِّها، دون أن يقودها ذلك إلى الموت، كما هي حال (زهرة) في (الطواف حيث الجمر)[15] لبدرية الشحي. فقد رفضتْ زهرة

الزواج من ابن عمّها؛ لأنه أصغر منها سنّاً، وهربت من أسرتها للحاق بسالم خطيبها السابق الذي تركها وغادر البلاد إلى سواحل إفريقيا حيث تزوّج وأقام ثم مات في أثناء السباحة. لقد اندفعتْ زهرة وراء رغبتها في رؤية المرأة التي تزوجها حبيبها[16]، فهربت من أسرتها، ورضيت بالمضايقات في سفينة لا تضمُّ غير الرجال البحّارة، وصبرت على الغمز واللمز، ثم اضطرت إلى الزواج من (صالح) أحد بحارة السفينة، فقتله سلطان. فأقامت في (بمبا) وجالدت السكّان الأصليين، وتزوّجت صوريّاً من سلطان؛ لأنه هدَّدها بإعلام أخيها عن مكانها. وعندما تمكَّنت من السيطرة على المزرعة التي قدَّمها لها سلطان، وهربت من أخيها، أقامت في مزرعة صغيرة، وتزوجت من خادم لها اسمه (كوزي الصغير) لتبقى في حماية رجل من أبناء البلاد. وكأنّ تبجُّحها طوال صفحات الرواية (280 صفحة) انتهى إلى شيء أكثر سوءاً من بداية حياتها بين ذويها معزَّزةً مكرَّمةً، ومن اندفاعها وراء رغبة نسويّة لم تحقّقها على أية حال؛ لأن زوجة سالم سافرت ولم يعرف أحد عنوان المكان الذي أقامت فيه. وبالتالي كانت بدرية الشحي، التي استمدّت حكاية روايتها من تاريخ سلطنة عُمان، ورحلات أبنائها في البحر إلى إفريقيا، معجبةً بتمرُّد بطلتها (زهرة)، على أن نلاحظ أنها قادت بطلتها إلى الرّضوخ وتعدُّد الأزواج (صالح فسلطان فكوزي) بدلاً من التحرُّر الذي دلَّ عليه خلعها البرقع ورميه في البحر[17]، بحيث يمكن الظَّنُّ بأنها عاقبتها على تمرُّدها لتمنع بنات جنسها منه. ولكنّ إنعام النظر في الدِّلالة الروائية يقول إن بدرية الشحي جعلت بطلتها تتمرَّد وتعاني تبعات تمرُّدها، دون أن تسمح لها بالعودة إلى مجتمعها السابق القاهر لرغباتها وحقوق قلبها. وذلك يعني أنها تحبِّذ التمرُّدَ وتحمُّلَ تبعاته مهما تكن عواقبه وخيمة، ولا تُحبِّذ بقاء الفتاة مقهورة خاضعة لتقاليد غير منصفة لها.

ولعلّ هذا ما رغبت فيه، أيضاً، ميسون القاسمي في رواية (ريحانة)[18]. فقد استمدّت حكاية روايتها من جذر اجتماعيّ حقيقيّ، ولكنها جعلت ريحانة (وهي عبدة غير حرّة في الرواية) تضطر إلى مغادرة الشارقة إلى القاهرة مع سيِّدتها وسيِّدها، وجعلت حبيباً زوج ريحانة يبقى في الشارقة. وحين علمت أنه تزوج غيرها بعد غيابها سنوات عنه، رغبت في الانتقام منه تجسيداً لضيق أفقها؛ ولأنها تعتقد بأن زوجها مِلْكٌ لها وحدها. والواضح أن رغبة ريحانة في الانتقام نبعت من الفهم النسويّ التقليديّ الذي يغرس في الزوجة الاعتقاد بأن زوجها ملك لها وحدها ولا يجوز لامرأة أخرى امتلاكُه. وهذا الخطاب مغاير للمفهوم

الحقيقيّ للتمرُّد؛ ذلك المفهوم الذي يُحرِّر المرأة من الاعتقاد بأن حياتها مرتبطة بالرجل وحده، ولا حياة لها بعده.كما يبعدها عن الإيمان بأن مغالبة المجتمع تحتاج إلى الرجل والمرأة معاً، وليس إلى الصِّراع على الرّجل وحوله.

إنّ حَبْلَ الاحتجاج النسويّ التقليديّ موصول بين الروايات الخليجيّة التي أشرتُ إليها، على الرغم من تباين موضوعاتها، واختلاف سطوحها الخارجيّة. ذلك لأن الكتابة النسوية لا بدَّ من أن تُضيف جديداً إلى واقع المرأة العربية، سواء أكانت هذه الإضافة قليلة تُبقي صوت الرواية وصاحبتها قريباً من المجتمع التقليدي، أم كانت الإضافة كبيرة تجعل صوت الاحتجاج مرتفعاً مدوياً، يكاد يخرق المجتمع التقليدي، ويهمله، لولا شكل تعبيره الذي يُعين حماة الاتجاه التقليديّ، في هذا المجتمع، على تفسيرٍ يرضَوْن عنه؛ لأنه لا يخالف ما يرَوْنه ثوابت اجتماعيّة وأخلاقيّة تمنع المجتمع من الانحلال والتماهي بالغرب.

إنّ شكل التعبير الذي يُعيْنُ حماة الاتجاه التقليديّ على تفسير الرواية بما يلائم أهواءهم، هو نقطة الضَّعْف في روايات الاحتجاج النسويّ، وهو نفسُه الذي يُبقي الاحتجاج تقليدياً مشابهاً، قليلاً أو كثيراً، لما قدَّمته سميرة خاشقجي رائدة الرواية النسوية في الخليج. أما إنعام النظر في هذه الروايات لمعرفة الدّلالات العميقة للسطوح الخارجية التي قدَّمها شكل التعبير، فأمرٌ غير ميسور للمتلقين كافّة؛ لأنه يحتاج إلى ثقافة روائيّة، وقدرة على التقاط الإشارات الدّالّة على القصد الفنيّ للروائيّات الخليجيّات.

ثانياً- الانقلاب الرُّوائيّ النِّسويّ:

هذا الاتجاه الروائي مغاير للاحتجاج التقليدي؛ لأنه لم يرضخ لما استقرَّ عليه المجتمع من عادات وتقاليد، ولم يُغلِّفْ أشكال تعبيره الروائيّة بأردية تجعلها حمّالة أوجه، بل راح ينقلب على المجتمع، ويُعرِّي مؤسساته الرّاسخة. وقد نهض بهذا الاتجاه روائيّات لهنَّ سابقة في التمرُّد والاحتجاج التقليديّ، ولكنّ وعيهنَّ بالحال الاجتماعيّة النسويّة نما، ونمت معه ثقافتُهنَّ وأدواتُ تعبيرهنَّ، وجرأتُهنَّ، كليلى العثمان التي كتبت بعد روايتيها السابقتين رواية مغايرة، عنوانها (صمت الفراشات)، وأميمة خميس التي كتبت بعد روايتها الأولى رواية (البحريات). وهناك روائيّات أخريات دخلن عالم الانقلاب الروائي النِّسويّ بعد سنوات من الريادتين الأولى والثانية، وهما ريادتان مهَّدتا الأرض الروائيّة، وجعلتاها أكثر قبولاً لاختراق المحرَّمات المسكوت عنها، كليلى الجهني في (الفردوس اليباب)، وزينب حفني في

(ملامح)، ورجاء الصانع في (بنات الرياض)، وغيرهنَّ.

كانت ليلى الجهني أكثر جرأة من زميلاتها الروائيات، وأكثر منهنَّ توغلاً في اختراق المحرمات الاجتماعيّة، إذ دفعت (صبا) بطلة روايتها (الفردوس اليباب)[19] إلى أن تحمل من صديقها (عامر)، وتكتشف بعد ذلك أنه لا يحبُّها، ويرغب في الزواج من صديقتها (خالدة). وحين قرَّرت الإجهاض، وراحت تُصوِّر مراحله، وتتماهى بمدينة (جدّة)، وتناجي وليدها الذي وئد في مهده، كانت تُبشِّر بميلاد خطاب نسويّ جريء في اختراقه المحرّمات، وفي انتصاره لحقوق القلب بعيداً عن سطوة الرجل. ذلك لأن تجربة (صبا) تدلُّ على اختلاف منظور المرأة إلى الحبّ عن منظور الرجل إليه. ففي حين تراه المرأة تأسيساً لحياة جديدة، يراه الرجل فرصة لإشباع نزواته. وقد كانت كتابة (صبا) تجربتها حيلة فنيّة روائية، نتج عنها موقف (خالدة) من (عامر). إذ رفضت الزواج منه بعد قراءتها ما كتبته (صبا) لها، على الرغم من أن عامراً تقدَّم لخطبتها، ولم يقترف معها ذنباً مماثلاً لما اقترفه مع (صبا). كما كانت الكتابة نفسها فرصة لإثارة السؤال النسوي المرّ الآتي: لماذا تواجه المرأة المخطئة العقاب والعار وحدَها، وينجو الرجل المخطىء من أية مساءلة ولو بسيطة؟. وهذا يعني أن لجوء (صبا) إلى الإجهاض، وتعرُّضَها للنزيف الشديد فالموت هي وجنينها، لم يكن غيرَ شكلِ تعبيرٍ يُوهم بعقاب الفتاة المخطئة، وبأن ليلى الجهني رغبت في أن تُوحي للمتلقين بأنها تدين تصرفات بطلة روايتها (صبا)، ولذلك لم تتركها تكمل مسيرتها، بل قلبت أمورها رأساً على عقب حين قادتها إلى الموت منتحرةً، وكأنّها جعلت (النقمة تنصب على المرأة الخاطئة الآثمة)[20]؛ لأن الفتاة، وإنْ كانت غنيّة مترفة، يجب أن تنصاع لثقافة مجتمعها الذكوريّة التي (تمارس عنفها الشرس إزاء خطيئة المرأة، في الوقت الذي تغيب فيه مسؤولية الرجل)[21]. وهذا أمرٌ قد يُخفِّف من حدِّة الجرأة الروائية لليلى الجهني، ويساعد على الإيحاء بأنها تمرّدت ثم رجعت إلى أخلاقيّات مجتمعها، فطالبت المرأة (المتمردة) بالانصياع لما استقرَّ عليه هذا المجتمع. وقالت لها: إذا كانت خطيئتكِ تمسُّ الشرف فالموت وحده مصيركِ ومصير كلّ امرأة خاطئة، دون أن يكون هناك في الخطاب نفسه مسؤوليّة تُلْقَى على عاتق الرجل؛ لأن الرجل في هذا الخطاب لا يُلام ولا يقبل الفتاة التي تُسْلمه نفسها من غير زواج.

أما ليلى العثمان في روايتها (صمت الفراشات)[22] فلم تتنازل عن مواجهة المجتمع، بل راحت تجمع بين تعريته والتّمرُّد عليه. أما تعرية المجتمع فقد اقتصر

على صورة تفصيليّة لزواج (نايف) الغني العجوز من (نادية) الفقيرة الشّابّة، بدءاً من ليلة الزَّفاف، وما فعله نايف فيها حين استدعى عَبْدَه (عطية) ليفترع (نادية) بدلاً منه؛ لعجزه عن ذلك. وانتهاءً بسجنه نادية في قصره، وعزلها عن العالم الخارجيّ، وممارسته الجنس مع خادمته الأجنبيّة (جورجيت) على سرير زوجته، وعلى مرأى منها، بغية إذلالها.

وأما التمرُّد على المجتمع فقد تعدَّدت صُوَرُه، كسعي نادية، بعد وفاة نايف، إلى الإقامة وحدَها في المنزل، ثم حبِّها أستاذها في الجامعة، وهناك أخيراً صُوَرُ هيامها بعطية بعد أن كانت تراه عبداً مخلصاً فحسب. وقد واجهت نادية عقبات المجتمع ممثَّلةً بأسرتها، وخصوصاً أباها وأمَّها. صحيح أن تمرُّدها لم ينجح في نهاية الرواية، بل نجح المجتمع الممثَّل بأسرتها في منع عطية من الزواج منها، ولكنّ الصحيح أيضاً أن ليلى العثمان رغبتْ، بعد انتقاد عادات مجتمعها، في الإيحاء بأن التمرُّد قد ينجح على المستوى الفرديّ، ولكن المجتمع لا يسمح للقائم به بالاندماج فيه إذا خالف ما استقرَّ عليه من عادات وتقاليد. والمهمُّ، في رواية (صمت الفراشات)، هو كشفها عما يستره المجتمع من سلوكات جنسيّة سلبيّة. وهو كشف روائيّ يزيد الخَرْقَ الذي قدَّمته ليلى الجهني اتساعاً، ويُقدِّم رؤيا فنيّة هادفة إلى تصويب سلوكاتٍ يعرف المجتمع أنها سلبيّة، ولكنه يسكت عنها مادام أصحابها أغنياء يدوسون بالمال القيم الإنسانيّة كلَّها.

أما زينب حفني في (ملامح)[23] فلم تكلّ ولم تملّ، من بداية روايتها إلى نهايتها، من فَضْح الأسرة الخليجيّة التي انتقلت من الفقر إلى الغِنى بوساطة تُوظيف الجسد جنسيّاً، بين الرجال والنساء، وبين المثليات من النساء، للتخلُّص من الفقر، والالتحاق بركب الأغنياء. وقد قدَّمت زينب حفني محاولة فنيّة شائقة لإعلان المخبوء، وإظهار المسكوت عنه، وإبراز العفن في العلاقات الاجتماعيّة. وراحتْ ترصد حياة المرأة التي يتخذ زوجها جسدها تكأةً لصعوده الوظيفيّ وحصوله على المال، دون أن ترفض سلوكه، أو تستنكره، بل تندمج فيه، وتبالغ في نهجه، لعلها تصل إلى الرِّضا الدّاخليّ عن صورتها المتحرِّرة الجديدة. لكنها أخفقت في ذلك، فخسرت ابنها الوحيد الذي انقلب على قيمها، واتجه إلى الدِّيْن، كما خسرت زوجها مصدر استغلالها، وحبيبها القديم الذي تزوج غيرها، وماتت في منزلها وحيدة. وكأن زينب حفني وضَّحت المصير الفاجع للسلوكات غير الأخلاقيّة للمجتمع، فختمت روايتها بنوعٍ من العقاب الروائيّ لبطلتها؛ لإقدامها علَى الحريّة الجنسيّة، والتجارة بالجنس، في مجتمع يرفضهما، ولا يقبل

للأسرة فيه أن تتحلّى بهما، أو تقترب منهما.

وعلى الرّغم من أن رواية أميمة خميس (البحريّات)[24] لم توغل في فضح السلوكات الجنسيّة للأسرة الخليجيّة كما فعلت زميلتاها ليلى العثمان وزينب حفني، فإنها بزَّتهما في تقديمها رؤيا أكثر إيغالاً في بنية المجتمع السعوديّ. ذلك أنها لم تكتف برؤيا واحدة، هي رؤيا بطلة الرواية، كما فعلت ليلى العثمان وزينب حفني وليلى الجهني، بل راحت تُعدِّد الشخصيات والرؤى وهي تحفر عميقاً في حياة المجتمع السعودي في مرحلتي ما قبل النفط وما بعده، من خلال تصويرها أسرة (آل معبل)، وخصوصاً (بهيجة) الزوجة الشَّاميّة المغايرة في سلوكها ما تعارفت عليه الأسرة السعوديّة من تقاليد العلاقة بالحماة، والصِّلة الجنسية بالزوج، ومن انعزال داخل المنزل أوّل الأمر لرصد العلاقات الإيجابيّة والسّلبيّة داخل الأسرة الممتدَّة، ثم الانفتاح على الحياة المدينيّة، وما صاحب ذلك كلّه من سلوكات جديدة تصارع السلوكات المستقرّة، فتنجح حيناً، وتخفق غالباً، ولكنها تترك أثراً واضحاً في طبيعة الحياة المحيطة بها.

ثالثاً- الذّات والسَّرد الذّاتيّ:

من الأمور المألوفة في الرواية العربيّة أن يمتح الرّوائيّ من ذاته ومعرفته الشَّخصيّة وتجاربه في أثناء كتابته أوّل نصٍّ روائيّ، حتى إنّ روايته الأولى تكاد تُصبح سيرة ذاتيّة له لولا تحريفه وتبديله في الأسماء والحوادث الحقيقيّة التي عرفها، أو سمع عنها. بيد أن هناك فرقاً بين السرد الحكائيّ السِّيريّ الذي يستمدُّ مادته، أو بعضها، من التجارب الشخصية للروائي، والسرد الذّاتيّ الذي (يمتح من الذات أشياء يخلق بوساطتها مجتمعاً روائياً مختلفاً عن المجتمع الذي يخلقه السّرد السِّيريّ، ويحرص على أن يكون واضح الملامح، محدَّد الأهداف والصِّراعات والشخصيّات)[25]. أي أن السرد الذّاتيّ لا يبتدع حكاية خليطاً من التخييل والحقيقة المستَمَدَّة من التجربة الشخصية، بل يجعل التعبير عن الذات الحقيقيّة أو المتخيَّلة محور الرواية، ويروح يرصد وعيها العالم الاجتماعيّ المحيط بها، في نوعٍ من سرد حكايتها الخاصّة، ومن ثَمَّ تراه (يسهب في استدعاء تفصيلات الحياة الشخصية، من الطفولة والمراهقة إلى الشباب الأول)[26]، ويروح يسردها مرتَّبةً، أو من غير ترتيب.

ويُخيَّل إليَّ أن الرواية النِّسويّة الخليجيّة بدأتْ تُقْبِل على هذا السرد الذّاتيّ، وإنْ لم تُوغل فيه بعد. تلك هي حال أمنيات سالم في روايتها (حلم كزرقة البحر)[27]، وفاطمة السويدي في (أوجه المرايا الأخرى)[28]، وجوخة الحارثي في (منامات)[29]. ففي الروايتين الأوليين راوٍ

ممثَّل بشخصية واحدة ليس غير، هي شخصية البنت التي ترصد تفتُّح وعيها بذاتها وبالمجتمع المحيط بها وبالعلاقة بينهما، ثم تروح تسرد تطوُّر هذا الوعي من الطفولة، حيث البراءة والدّهشة والتّلقائيّة، إلى المراهقة، حيث وعي الذات بالاختلاف الجسديّ، وبالتباين العاطفيّ والعقلي. وفي الرواية الثالثة راوٍ ممثَّل أيضاً بشخصية البنت التي أصبحت شابة موظَّفة، تحبُّ زميلها في العمل دون أن تنجح في هذا الحبّ.

تنطلق البنت الصغيرة، في رواية (حلم كزرقة البحر) لأمنيات سالم، حرّة في حيِّها الشّعبيّ القديم المجاور للبحر (فريج الشرق)[30]. تلعب وتلهو وتسبح وتجمع الأصداف، وتثير المتاعب، وتلاحظ في الوقت نفسه النظرة الشعبيّة السّلبيّة للانكليز[31]، وترتبط عاطفيّاً بجدّتها وأبيها وصديقتها عائشة وزميلاتها في المدرسة. ثم تنتقل إلى منزل جديد، فتشعر بالحنين إلى حياتها السّابقة، وتُعبِّر عن نفورها من الحداثة التي بدأت تغزو الحياة المحيطة بها، وتحنُّ إلى (الفريج الشعبي) ذي العلاقات الاجتماعية الإنسانية البسيطة؛ لأن منزلها الجديد البعيد خالٍ من العلاقات الاجتماعيّة واللّهو والبحر، غارقٌ في الأبنية الشّاهقة والتقنيات الحديثة. وتستمرُّ البنت في السرد على هذا النّحو المرتَّب إلى أن تصل إلى المتغيِّرات العاطفيّة التي بدأتْ بموت جدَّتها الحبيبة، وانتهت بالمراهقة حيث حكايات زميلاتها عن الحبِّ والجنس، دون أن يفارقها الحنين إلى حياتها السابقة التي أصبحت حلماً جميلاً كزرقة البحر.

والظّنُّ بأن المتلقي لهذه الرواية النِّسويّة لا يشعر بغياب نبض الذات الأنثويّة طَوَال الرواية. فهذه الذات واضحة في نقد نظرة المجتمع الصغير والكبير إلى البنت، وفي نظرتها إلى نفسها، نظرة دونيّة تصل حدود (الاجتياف)، حتى إنها تكره أنوثتها؛ لأنها محط أطماع الرجال، وتسعى إلى أن تتماهى بالرجل في لباسها وشَعْرها ومشيتها وتصرُّفاتها. ولكنها لا تنجح في ذلك؛ لأن المتغيِّرات الجسديّة سَرْعان ما تردُّها إلى طبيعتها الأنثويّة، فتعيش نوعاً من الوعي الشّقي بالذات الأنثويّة في المجتمع الذّكوريّ.

أما رواية (أوجه المرايا الأخرى) لفاطمة السويدي فهي رواية قصيرة جميلة[32] ذات بوح ذاتي شفيف، لا تعالج قضيّة من قضايا المجتمع الكبرى، بل تسعى إلى مواجهة الحرمان العاطفيّ للبنت الصّغيرة بأسئلة كثيرة متلاحقة، يؤطِّرها حدث بسيط يدور حول نموّ البنت (مهرة) في بيت جدَّتها، بعد طلاق أمها وزواجها من آخر، وغياب أبيها الطويل في عمله، وقُربها من عمِّها

(عمران) فكرياً، وجدتها عاطفياً. وهذا ما جعل رواية فاطمة السويدي رواية البنت السؤول المحرومة من أمها؛ رواية الحرمان الذي يحفر عميقاً في النَّفْس الإنسانيّة؛ رواية الأسئلة التي تولِّدها القراءة دون أن تُجيب عنها.

إنّ جمال هذه الرواية يكمن في بساطتها ولغتها الاستعاريّة المصوِّرة لحال البنت وهي تنمو في المدرسة والجامعة إلى أن تفوز بالمركز الأوّل في المسابقة الإبداعيّة[33]، وتتهيّأ لمرحلة جديدة ونظرة اجتماعيّة أخرى. وقد نبع جزء آخر من جمال هذه الرواية من اصطناعها تقنية المرايا. ففي كلِّ مرآة صورة واقعيّة، أو متخيَّلة، لمرحلة من مراحل نموِّ (مهرة)؛ تلك المراحل التي جعلتها فاطمة السويدي فصولاً أربعة: أولها صور، وثانيها الكنز، وثالثها شهرزاد، ورابعها الحلم. فالصُّور تنعكس في المرآة لتُقدِّم البنت الصغيرة المحرومة الباحثة عن سبب مقنع لغياب أمها عنها، دون أن تدرك أنها متزوجة من رجل آخر. والكنز هو الوعي الذي غرسته القراءة؛ قراءة الكتب التي احتوتها خزانة عمِّها عمران. وشهرزاد هي الفتاة التي كبرت وبدأت تعي ذاتها، وتُحرِّر نفسها بوساطة سَرْدِ الحكايات وتقمُّص شخصية شهرزاد. والحلم هو التهيئة لانتقال البنت إلى مرحلة جديدة، يعود فيها أبوها، وتمرض جدَّتها، وتتقدَّم في دراستها الجامعيّة.

وعلى الرّغم من الاختلافات الفنيّة، فإن رواية (أوجه المرايا الأخرى) تلتقي سابقتها (حلم كزرقة البحر) في ابتداع موضوعها من الذّات التي رصدت ماضيها انطلاقاً من حاضرها، وكأنّ الشخصيتين في الروايتين استعادتا حياتهما لتعلنا للمتلقي طبيعة المشاعر الأنثويّة للفتيات في مرحلتي الطفولة والمراهقة. والروايتان، من هذه الزاوية، كَشْفٌ ذاتيٌّ لشخصيّتين في محيطهما الاجتماعيّ، واستعادةٌ منظَّمةٌ مرتَّبةٌ واضحة لماضيهما وحاضرهما. وليست رواية (منامات) لجوخة الحارثي بعيدة عن هاتين الروايتين. فهي مثلهما في التمركز حول شخصيّة واحدة بغية التعرُّف إليها من خلال ذاتها. ولكنها مختلفة عنهما في الطبيعة والأسلوب. فالشخصية، ههنا، لا ترصد ماضيها، ولا تسعى إلى فهمه ضمن محيطه الاجتماعيّ، بل ترصد أزمة حبِّها الخاصّة ضمن محيط اجتماعيٍّ زاخر بالأزمات التي تتوازى دون أن تلتقي في غير الدِّلالة على الطبيعة التقليديّة للمجتمع. هذه الشخصية، واسمها مُغفل عن عمد في الرواية، موظَّفة، تحبُّ زميلها في العمل. ولكنّ زميلها تقليديّ على الرغم من تلقيه العلم في البلاد الأجنبيّة، وعمله في الحقل العلميّ. فهو أسير التقليد القديم الخاص بالزواج من ابنة عمِّه، وإنْ كانت تكبره

بسنتين. وقد نصّت الساردة على أنها تعرف ذلك، لكنها غير قادرة على التخلُّص من حبِّه. ومن ثَمَّ بقيتْ، طَوَال الرّواية، تستعيد هذا الحبّ دون أن تُقدِّم فيه، أو حوله، جديداً، أو تملّ من الحديث عنه والادِّعاء بمحاولة التحرُّر منه. وقد أشارتِ السّاردة، في أثناء ذلك، إلى حكايات أخرى توازي حكايتها ولا تلتقيها، منها حكاية أبيها الذي تحبّه لكنه مات فتزوّجت أمّها من آخر، وعاشت مع ابنتيها في منزله، دون أن تنعما بحياة هانئة. وحكاية جدّتها، أم أبيها، وهي امرأة حكيمة ، كانت تزوّجت ثم طُلِّقت شريطة أن يحتفظ زوجها بابنها الوحيد الصغير (حمد)، ولكنها بقيت سنوات طويلة من حياتها تنتظر عودة ابنها إليها إلى أن تحقَّق ذلك، فكان (حمد) معاقاً، لكنه ابنها الغالي. هناك أيضاً حكاية (مي) أخت السّاردة، وحكاية (شمسة)، وحكايات فرعيّة أخرى، تتوازى كلّها ولا تلتقي في غير الدِّلالة العامّة على الآلام النفسية التي تُخلِّفها العلاقات الاجتماعيّة، وكأن كلَّ إنسان في هذه الأسرة، وفي محيطها الاجتماعيّ، يعيش في دائرته الخاصة، يسبح فيها وحدَه، دون أن يتأثر بحكايات الآخرين من حوله. وهذا ما أنتج نوعاً من الخلل الاجتماعيّ، بدأ الجيل الجديد يعرفه، ويستنكره؟.

ولا تكمن ميزة رواية (منامات) في هذه الحكايات النِّسويّة المألوفة التي تنمُّ، في الوقت نفسه، على مجتمع محافظ بدأ يتجه إلى الانفتاح، فيشرع أبواب التعليم والعمل أمام المرأة، ويزجّ بها في القضايا المصاحبة لذلك، تلك القضايا التي عرفتها الطبقة المتوسطة حين شرعت تأخذ بحُجَز الحياة الحديثة، من علاقات عامّة بين الجنسين في العمل، وتعارضٍ بين الزوج والأولاد والعمل، وارتفاع سنِّ الزَّواج، والتأثُّر بالأفكار الوافدة من التقنيات الحديثة... بل إن ميزة رواية (منامات) تكمن في أسلوبها أيضاً؛ أسلوب المنامات، وهو أسلوب تتوالى فيه المنامات على شخصية الساردة واحداً إثر واحدٍ، فتروح تسردها على المتلقي. والمنام، كما هو معروف، غير منطقيّ، ولا مترابط. وهو كذلك في الرواية، ولكنّ عدم منطقيّته شيء فنيّ تعمَّدته السّاردة لتُقدِّم بوساطته ذاكرتها المتشظية التي تستعيد أحلامها، وتسعى إلى زجِّ المتلقي في تأويل رموزها(34) الصوفيّة تأويلاً أقرب إلى الكشف والبوح الشَّفيفين. وكأنّ هذه المنامات الممزوجة بنصوص شعريّة وصوفيّة، على سبيل التناص، هي طريقة جوخة الحارثي في تقديم أسلوبها الفنيّ المستند إلى تشظّي ذاكرةٍ لا تعرف السرد المنطقي الواضح المحدَّد، ولا الحكاية ذات الحبكة التأريخية، ولا الحوادث المرتّبة ترتيباً سببياً. وهذا الأسلوب جديد في الرواية الخليجيّة عموماً، والنسويّة خصوصاً. وهو يُعلي من شأن

المخيّلة الروائيّة، ويتركها أحياناً، كما في (موقد الطير) لرجاء عالم، ترمح على هواها[35]، فتبدو الرواية، كما هي حال (منامات) جوخة الحارثي، (شظايا الذاكرة)[36] التي ترى العالم الاجتماعيّ المحيط بها غير معقول، فتروح تبتدع أسلوباً غير منطقيّ، وتجعله وحدَه المعبِّر عن هذا العالم، وتركِّز، في أثناء ذلك، على شخصيّة من شخصيات روايتها، هي الشخصية الباحثة عن الحبّ والأمن في عالم بدأ يفقدهما.

أستنتج من الحديث السابق عن الخطاب النّسويّ الرّوائيّ الخليجيّ عدداً من الأمور العامّة التي يمكن تخصيصها حين يتوافر تحليل شامل للرواية النِّسويّة الخليجيّة ضمن محيطها العربيّ العامّ، هي:

أوّلاً: يشير العدد الوافر من الروائيّات الخليجيّات إلى أن الرواية الخليجية لم تبق حِكْراً على الروائيين الذكور، بل اتجهت إلى التوازن بينهما. والتوازن، كما هو معروف، دليل على أن الحياة الثقافيّة الخليجيّة شرعت تُصبح معافاة، لا يسيطر المثقَّفون الرجال وحدَهم على شؤونها. ولكنْ، ليس هناك ما يشير إلى أن التوازن اقترن، في هذه الحياة الثقافية، بالاعتراف بالإبداع الروائيّ النسويّ. ذلك لأن غالبيّة الروايات النسوية الخليجية طُبعت خارج الخليج العربي، ولم تُطبَع داخله. ولو كان هناك اعتراف بإبداع الروائيات لما طُبعتْ الروايات النسوية خارج دول الخليج، ولأقبل الناشرون الخليجيون على طباعة الروايات النسوية، وخصوصاً الروايات الانتقاديّة، دون أن يخافوا من أن يثور عليهم المجتمع المحيط بهم إذا ضمّت الرواية ما يخالف ما استقرَّ عليه.

ثانياً: ترجَّحت الروايات النسوية بين معالجة القضايا الاجتماعيّة العامّة ومعالجة قضايا المرأة وحدَها. كما ترجَّحتْ بين إبقاء الرجل بطلاً للرواية والارتقاء بالمرأة إلى مرتبة البطولة. وهذا كلُّه دليل على ظنِّ بعض الروائيات بأن نجاح إبداعهنَّ الروائي لا يتحقَّق إذا لم يعالجنَ ما يعالجه الرجل من قضايا مجتمعهنَّ. وقادهنَّ هذا الظنُّ، أحياناً، إلى إسقاط العادات والتقاليد الاجتماعية الخارجيّة على مجتمعاتهنَّ الروائية، بحيث أصبحت هذه المجتمعات الروائيّة مجرّد احتجاج على مكانة المرأة، لا يوحي بغير تعديل طفيف في صورتها وطبيعتها ومصيرها في المجتمع الحقيقيّ. وفضيلة الروائيات الأخريات، على أقلّ تقدير، هي إبراز المرأة الباحثة عن حقوق قلبها، وإنْ عاقبنها في خواتيم رواياتهنَّ انصياعاً منهنَّ للأخلاق السائدة في مجتمعهنَّ. ولعلَّ هذا العقاب دليل ترجُّح الروائيات الخليجيات بين رغبتهنَّ النسوية في التمرُّد وإيمانهنَّ بقوة التقاليد، وإنْ عُدَّ

ذلك في أيِّ تحليلٍ بداية الخروج على الصورة النمطيّة للمرأة الخليجيّة، وتبشيراً بخطوات روائيّة أخرى أكثر عمقاً واتساعاً في حياتها الروائيّة القابلة.

ثالثاً: ليس في الروايات الممثِّلة للاحتجاج النسوي التقليدي ما يثير المجتمع. فهي، في مجملها، لا تخرج عمّا قرَّره هذا المجتمع في شؤون المرأة كلّها. فحوادثها تجري داخل مؤسسة الزواج والأسرة والأهل، دون أن تحاربها أو تتنصَّل منها، أو تسعى إلى الخروج النهائيّ عليها. كما أنّ شخصياتها حافظت على الصراع بين الرجل والمرأة، اتِّباعاً للفكرة السلبيّة السّائدة القائلة إن مشكلة المرأة تكمن في تخلُّف الرّجل، ولذلك يجب عليها أن تحاربه لنيل حقوقها منه. ولم تقترب هذه الروايات النسويّة من الفكرة الإيجابيّة القائلة إن التخلُّف كامن في المجتمع الذي ابتدع أسلوباً محدَّداً للسيطرة، هو تقسيمه الناس قسمين، وتغليبه الرجل على المرأة، دون أن تغامر الروايات بتوحيد هذين الطرفين في مواجهة قوانين هذا المجتمع وعاداته وتقاليده السلبيّة التي تحكم الطرفين معاً، ولم تثرهما ضدّه، بل أبقتهما راضخين لما قرَّره في شأنهما.

رابعاً: من اللافت للنظر أن تتمتّع الجَدَّة بنوعٍ من التمركز العاطفيّ في مجتمع الرواية النِّسويّة الخليجيّة، بدلاً من الأمّ التي تبدو مشغولة كثيراً عن أولادها في هذه الروايات. ويتصل بذلك حنين الشخصيات الروائيّة النِّسويّة إلى الأب، ورغبتهنَّ العارمة في التمرُّغ بأحضانه، سواء أكان حاضراً أم غائباً. وسواء أكان حياً أم ميتاً، وكأن هذا الحنين يُترجم فِقْدان الأب في واقع المجتمع. أما الأمُّ فتبدو منبوذة، غيرَ محبوبة غالباً، بعيدةً عن أولادها، متزوجةً من غير الأب، أو مطلقةً تعيش بعيدةً عن أولادها. هذه الصُّور الاجتماعيّة، السلبيّة والإيجابيّة، تحتاج إلى تحليل خاصٍّ يجريه علماء اجتماع الرواية لتحديد دلالاته وعلاقاته بالواقع الحقيقيّ للمجتمع الخليجيّ.

خامساً: زادت، في السنوات الأخيرة، حدّة الهجوم على الانقلاب الروائيّ الذي نهضت به الروائيّات الشابات اللواتي خرقْنَ السائد في الرواية الخليجيّة. ومَنْ يراجع الآراء والمداخلات في الإنترنت حول حماسة الرواية النّسويّة الخليجيّة عموماً، والسّعوديّة خصوصاً؛ تلك الآراء التي حرَّضتْ عليها، على نحو ما، ، طباعة رواية (بنات الرياض) لرجاء الصانع، يلاحظ توافر ثلاث مجموعات من الآراء:

هاجمت المجموعة الأولى الروايات والروائيّات بشكل غير مباشر، فحطّت من قَدْر المرأة الكاتبة انطلاقاً من أنّ تجربتها في الحياة ضعيفة لا تؤهِّلها لمعرفة خفايا المجتمع وظواهره وطبيعة مشكلاته

الاجتماعيّة والسياسيّة، فضلاً عن تركيز أحلامها وأمنياتها في الزواج والإنجاب والمحافظة على جمالها ليس غير. وأفادت هذه المجموعة من أغلاط النحو والإملاء، والتواء بعض التراكيب، في هذه الرواية أو تلك، لتغمز من القناة الفنية الإبداعية للمرأة الكاتبة، بحجة عدم إتقانها لغتها، وحاجة الكتابة الإبداعيّة إلى التمكُّن من لغة التعبير.

أمّا المجموعة الثانية فقد آثرت تأليب المجتمع على الروائيات بشكل مباشر، من خلال التشكيك في أن تكون أسماء الروائيات مستعارة وليست حقيقيّة، بل إن أصحابها ذكور وليسوا إناثاً. ثم التشكيك في المستوى الأخلاقي للروائيات اللواتي عالجن أمور الجنس خاصّة، وكانت أسماؤهنَّ صحيحة لا شبهة في أن تكون مستعارة.

دافعت المجموعة الثالثة عن المرأة عموماً، والمبدعة خصوصاً. وراحت تُصرِّح بأن الرجل الذي يهاجم إبداع المرأة يملك وعياً زائفاً رسَّخه فيه المجتمع الذكوريّ الذي يهيمن على السلطة السياسيّة والاجتماعيّة. ولذلك بات يعتقد بأن السلطة الإبداعيّة تابعة له وحدَه، وأنه أكثر درايةً بها؛ لأن تجاربه في الحياة منحته المعرفة والقدرة اللازمتين لإنتاج المفيد للمتلقين. أمّا واقع الإبداع الروائيّ فقد ضمَّ روائيات جريئات، كليلى العثمان في الكويت، ورجاء الصانع وزينب حفني وصبا الحرز وليلى الجهني في السعوديّة، يئسن من تطوُّر وعي الرجل في هذا المجتمع، بعد الانفتاح المعرفي في العالم، واشتداد ساعد حركة الحقوق المدنيّة في المنطقة العربية، فقرّرن المغامرة بالتغيير بوساطة الكتابة الروائية؛ لأن هذه الكتابة تُسهم، في رأيهنَّ، في دَفْع الرجل إلى مواجهة مخاوفه ومحاسبة أفكاره، ومراجعة مواقفه. وبرزت أيضاً روائيات خائفات من نتائج خرق المحرمات، يائسات من تغيُّر المجتمع، راغبات في فضح المسكوت عنه. وهؤلاء آثرن الجمع بين الهجوم والاختباء، فكتبن روايات بأسماء مستعارة، كطيف الحلاج صاحبة رواية (القران المقدَّس) في البحرين.

سادساً: إن الخطاب الروائيّ النسويّ الخليجيّ، كما هو واضح من الروايات التي أشرتُ إليها، خطابٌ يُعبِّر عن وعي الروائيّات الخليجيّات بذاتهنَّ وقضيّة تحرّرهنَّ، لكنه خطاب نسويّ غير متسق داخلياً، أو إنه لا يعرف الانسجام، بحيث يجعل وعي الذات وما يجرُّ إليه من تمرُّد المرأة ومطالبتها بحقوقها الاجتماعيّة، ينتهي بغير الموت أو المرض أو الرّضوخ، وما إلى ذلك من أمور تدلُّ على وعي جديد في مجتمع لم يقبله بعدُ، وبعض هذا الوعي، على أقل تقدير، خشي من سطوة المجتمع الخارجيّ فآثر السلامة، أو فهم

التمرُّد فهماً جنسيّاً خاصاً قاد المصير النسويّ في الخطاب الإبداعيّ، على نحوٍ ما، إلى التبشير بصورة جديدة غير مأمونة العواقب للمرأة الخليجيّة.

الإحالات:

1. لمزيد من التفصيل حول الروائيات الخليجيات، انظر بحسب الحرف الأول من اسم الروائية:
   - د. سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، جروس برس، طرابلس (لبنان)، 1995
   - د. سمر روحي الفيصل: معجم القاصات والروائيات العربيات، جروس برس، طرابلس (لبنان)، 1996
2. د. معجب الزهراني: (مقاربة لنماذج من الرواية النسوية الخليجية)، صحيفة الخليج، الشارقة، ع 9626، 2005/9/26
3. مؤسسة دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع، قطر، 1993.
4. مؤسسة دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع، قطر، 1993
5. صدرت رواية (وجوه في الزحام) عام 1971، والاعتماد هنا على الطبعة الثانية الصادرة عام 2004
6. وجوه في الزحام، ص 119
7. المصدر السابق، ص 33
8. المصدر السابق، ص 34
9. المصدر السابق، ص 38، 39
10. سمر روحي الفيصل: (وسمية تخرج من البحر)، مجلة العربي، الكويت، ع359، تشرين الأول/ اكتوبر 1988
11. ليلى العثمان: المرأة والقطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمَّان، ط2، 1998، ص 123
12. المصدر السابق، ص 128
13. د. رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدُّم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمَّان، 2003، ص 179
14. حصة جمعة الكعبي: شجن بنت القدر الحزين، دار الثقافة العربية، الشارقة، 1992
15. بدرية الشحي: الطواف حيث الجمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999
16. المصدر السابق، ص 116و 124
17. المصدر السابق، ص 114
18. ميسون القاسمي: ريحانة، روايات الهلال، العدد 649، كانون الثاني/ يناير، 2003
19. ليلى الجهني: الفردوس اليباب، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1998. وقد أُعيدت طباعة هذه الرواية ثانية في دار الجمل بألمانيا، عام 1999، وثالثةً في (كتاب في جريدة)، العدد 78، شباط/فبراير 2005. وكانت هذه الرواية فازت بالمرتبة

الأولى في جائزة الشارقة للإبداع العربي (الإصدار الأول) عام 1997، وأُثيرت حولها، في الساحة الثقافية السعودية، إثر فوزها، ضجة بلغت حدَّ التشكيك في أن صاحبتها قد تكون اسماً مستعاراً، استناداً إلى أنها لم تكن معروفة آنذاك، أو حسب تعبير الدكتور معجب الزهراني في مقدمة الطبعة المنشورة في كتاب في جريدة: (في سياق أَلِفَ كثيراً وطويلاً لعبة التخفّي والتحجُّب).

20. عزت عمر: توجهات الخطاب السردي في الرواية الإماراتية والعربية المعاصرة، قراءة تحليلية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003، ص 119
21. المرجع السابق نفسه
22. ليلى العثمان: صمت الفراشات، دار الآداب، بيروت، 2007
23. زينب حفني: ملامح، دار الساقي، بيروت، 2006
24. أميمة خميس: البحريات، دار المدى، دمشق، 2007 (صدرت الطبعة الأولى عام 2006).
25. د. سمر روحي الفيصل: قضايا السرد في الرواية الإماراتيّة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003، ص 119
26. المرجع السابق، ص 119، 120
27. أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، 2000
28. فاطمة السويدي: أوجه المرايا الأخرى، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2006
29. جوخة الحارثي: منامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004
30. أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر، ص 8
31. المصدر السابق، ص 34
32. كانت رواية فاطمة السويدي فازت بالجائزة الثالثة، في الدورة التاسعة من دورات جائزة الشارقة للإبداع العربي، مناصفة مع رواية (بدو على الحافة) لعبد العزيز الراشدي (المغرب) ، عام 2005، وصدرت مطبوعة عام 2006
33. فاطمة السويدي: أوجه المرايا الأخرى، ص 71
34. الرمز خصيصة فنيّة أسلوبيّة في القصّ الرمزيّ الصوفيّ. انظر: د. راشد عيسى: الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، قراءات ذوقيّة، وزارة الثقافة، عمَّان (الأردن)، 2006، ص 34
35. نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 102
36. المرجع السابق، ص 107

❑❑

الرواية في جبل العرب وثقافة المقاومة

د. عاطف عطا الله البطرس

لا تدعي ملامستنا للرواية في جبل العرب الإحاطة بنشأتها وتاريخها وإعلامها وموضوعاتها وأشكالها الفنية ـ ما سأقاربه هو كيف انعكست أشكال المقاومة في بعض الروايات الصادرة في جبل العرب، وما تحمله من خصوصية محلية لا تعزلها عن السياق العام للرواية السورية والعربية والعالمية.

اعتمدت في مداخلتي على اختيار ثلاث روايات، ومبرر الاختيار تقارب الموضوعات، وتشابه الأجواء العامة وتعاقب الأزمنة فهي تغطي فترة تجربة الثورة ومقاومة الاحتلال الفرنسي وتنتهي عند السبعينات من القرن الماضي / بحرب تشرين/.

الروايات هي: البراري لمحمد رضوان، جهات الجنوب لممدوح عزام، التجذيف في الوحل، لجميل سلوم شقير...، ما يجمع الروايات من الناحية الموضوعاتية هو العودة إلى حاضنة التاريخ.

الرواية تاريخ من لا تاريخ لهم:

العودة إلى التاريخ لا تعني بحال من الأحوال إعادة سرد الحوادث كما حصلت في الواقع مع العلم أن الرواية من أقدر الفنون الأدبية على تسريد العالم والتاريخ، فنحن لسنا بحاجة إلى تاريخ يكرر الوقائع المعروفة، والعودة إلى حاضنة التاريخ لا تقدم جديداً إذا لم تجب على أسئلة الحاضر، لتساهم هذه الأجوبة في صناعة المستقبل بوصفه ماضياً سيأتي.

كل كتابةٍ للتاريخ، والتاريخ لا يكتب مرةً واحدةً وإلى الأبد، خاضعة بالضرورة للتصور المزامن للحظة الكتابة، والتاريخ كتب تحت تأثير التصورات المهيمنة في مراحل التدوين، وهو بالتالي يعكس وجهة نظر كاتبيه، أو لنقل تحديداً القوى الحاكمة التي لا تكتب ضد مصالحها، ولا تجيز إلا تعميم نمط تفكيرها ولا تعترف إلا بحاجة حلولها،

وتعمل جاهدة على نشر ذائقتها وكأنها النموذج الرفيع للذوق.

العلاقة بين الرواية من فعل /روى، يروي/ يعني الكتابة عن الماضي، /التاريخ/ وهذا يطرح إشكالية العلاقة بين الروائي والمؤرخ، ونحن لسنا بصدد التفريق بينهما، فالمؤرخ يعتمد الموثوقية في الأحداث، ويتوخى الحياد والموضوعية والأمانة للوقائع ما أمكن، وإن تعذر ذلك عملياً، لأننا جميعاً نقارب أعمالنا بتحيز مسبق تمليه علينا ثقافتنا ومواقفنا وأهواؤنا، أما الروائي فعمله وإن تقاطع مع المؤرخ في حقل الماضي، فله أدواته ووسائله وطرائقه التعبيرية ولغته التي تخرج عن الوظيفة الإبلاغية في التاريخ، إلى وظائف أخرى فنية تقوم على المجاز والانزياح والتخييل فالرواية أصلاً عمل تخيلي بنائي لا يرتهن إلى موضوعية الوقائع. والروائي يعيد كتابة التاريخ عند تأويله وتقديمه، حسب زاوية الرؤية التي يقف عندها وما يملكه من ثقافة ومعرفة وتفهم للعالم وعلاقاته، إنساناً ومجتمعاً، وطبيعة، قل لي أين تقف أقل لك ماذا ترى. إذا كان التقدم هو تاريخ المنتصرين المستمر على جثث الضحايا، فإن التاريخ الوحيد الواجب كتابته، هو تاريخ الضحايا المتجانس في جميع الأزمنة، نحن بحاجة إلى ولادة تاريخ جديد يقوم على العدل لا على الانتصار، لأن جوهر المنتصرين هو الحروب والكوارث، والروح الإنسانية لا تظفر بسلامتها إلا بولادة تاريخ جديد.

مواجهة الصيغة الرسمية للتاريخ التي تصور تاريخ المنتصر، بجوهر حقيقي غائب، يحرس ذاكرة المغلوبين ويدافع عنها، مقابل تاريخ وذاكرة وأمجاد المنتصرين الذين يكتبون تاريخهم الذاتي كما يشاؤون كما يكتبون تاريخ ضحاياهم الذين يمنعونهم من الكتابة. المغلوبون لا يحتاجون إلى تاريخ إلا إذا استثمروه في معارك لا تجدد هزائمهم.

هزيمة المغلوبين في الحاضر هي هزيمة من فاتهم النصر في الماضي، والمنتصرون يمضون /يمشون/ فوق جثث المغلوبين في كل الأزمنة، وهكذا يصبح الخطر على الأحياء خطراً على الأموات، فالمنتصر ما زال يتابع انتصاراته، والتاريخ هو تعاقب انتصار الأقوياء الذين يمشون في موكب واحد.

هنا تبرز الحاجة الماسة إلى مواجهة الذاكرة السلطوية المسلحة بالهامة المتعالية وبتواطئ المؤرخين، بذاكرة مفتوحة على المغيبين من صفحات التاريخ الرسمي، بعيدة عن متاحف المنتصرين وزيفهم، ذاكرة تبقي الشهداء بمأمن من الاحتكار والمصادرة، وتفتش عن انتصار الذين لم ينتصروا بعد.

الروائي بما يملكه من طاقة إنسانية وموهبة ورؤيا، المؤهل لإعادة كتابة التاريخ والانحياز إلى صفوف المضطهدين والمهمشين والمنسيين والمقصيين عن الفعل، وهم في الحقيقة صناع التاريخ.. الناس البسطاء بدأبهم اليومي وقدرتهم على المقاومة والصبر على اضطهاد المتسيدين، ثم تمردهم والثورة عليهم... إنهم يصنعون تاريخهم وتاريخنا.

العودة إلى التاريخ من قبل الروائي تقدم إجابة على سؤال راهن تهدف إلى تفجير ما يحمله القارئ من مخزون قيمي وانفعالي كامن في اللاوعي الجمعي، ذلك المخزون يملك قدرة هائلة على التأثير في سلوك الأفراد والجماعات ويحدد ردود أفعالهم، فنحن لا نتصرف وفق معطيات الحاضر، وإنما بفعل تراكمات الماضي التي تتقاطع مع حمولات ما نكوّن من معرفة وثقافة، وما نقرأ من أدب، فالنص وإحالاته الدلالية يتفاعل مع المخزون المعرفي في ذواتنا كقراء، فيتجاوز النص ذاته إلى ما يقع خارجه، إلى سياقاته التاريخية، وتأثيراتها ويتنقل إلى الموقف الراهن الذي يتجلى فيه النص التاريخي وعلى نحو يفارق النص فيه تاريخيته ويفقد الواقع واقعيته لينشأ من خلال عملية التفاعل بين النص والقارئ موقف إدراكي جديد يوجهه الموقف الراهن الذي يكونه القارئ.

سؤال الراهن، /كما اعتقد/ هو المحفز للذهاب إلى مرحلة تاريخية بعينها أو إلى شخصية تاريخية محددة... اختيار الروائيين الثلاثة لمرحلة تاريخية (مقاومة الاستعمار الفرنسي وما تلاه من أشكال المقاومة في الداخل والخارج ليس احتماءً بعباءة التاريخ، وإنما استنهاض أجمل وأروع ما في تاريخ محافظة جبل العرب، تلك العودة اتصال للزمان وإحياء للتقاليد الأصيلة في عشق الحرية والدفاع عن الأوطان، القيم التي نحن في أمس الحاجة إليها في عصر القطب الواحد والتسلط الوحشي وسياسات الإملاءات الخارجية والإقصاء والإلغاء واحتواء الآخر وعدم الاعتراف بحقه في الاختلاف، وفرض التنميط وسيادة ثقافة التلقين. وتأليه السلطة وربوية السوق.

العودة إلى الماضي شكل من أشكال مواجهة الحاضر وبناء المستقبل وهذا هو مبرر اختيارنا عنوان المداخلة (الرواية في جبل العرب وثقافة المقاومة) مضحين بما لا يمكن التضحية به وهو تناول الأبنية الفنية للروايات المذكورة مركزين موضوعنا على المحتوى أكثر من تناول الشكل على ما في الروايات الثلاثة من متعة جمالية وبنية فنية على اختلاف في المستوى، مع العلم أن الشكل الفني واختيار الأساليب الحديثة (الوعي الجمالي) هو سلاح مقاومة ضد القديم والمتخلف وهو خيار أكثر من فني

جمالي. إنه موقف اجتماعي ووعيٌ حضاري، وقضية معرفية. فكرة المقاومة بأشكالها المختلفة والانحياز إلى مقولة التغيير وهز الراكد وتحريكه هي الموضوع الأبرز في الرواية في الجبل مجسدةً بأشكال فنية مختلفة تبعاً لثقافة الروائي وما يملكه من إمكانياتٍ تساعده على إدراك الواقع وتملكه جمالياً.

إدراك الواقع /أو مقاربة الحقيقة/ تساعد الكاتب على صياغة التعميمات الفنية لأن الفن والإبداع لا يمكن أن يسيرا باتجاه يعاكس الحقيقة بوجهيها المطلق والنسبي، والمعيار المجدد في الأدب والفن عموماً، ليس ما قيل وإنما كيف قيل فأنبل الموضوعات وأكثرها حساسية وراهنية لا تضع وحدها أدباً لأن الأدب في النهاية /هو الشكل الفني/ الذي لا يمكن تجريده وعزله عن محتواه فلا شكل بلا محتوى ولا أدب بلا موقف وقضية وجدت تجسيدها الفني الأنسب.

البراري: لمحمد رضوان

تدور رواية /البراري/ على عدة محاور، في خطوط متوازية أحياناً ومتقاطعة أحياناً أخرى، يتنقل لنا الصراع الدائر في قصر الأمير وتصدع ذلك القصر بفعل تناقضاته الداخلية، والقتال من أجل الزعامة فيه ـ على خلفية الاحتلال الفرنسي للمحافظة، التجربة المعيشة لأبناء المنطقة والتي أمدت الروائيين بمخزون حكائي غني وفر لتخيلهم السردي مادةً دراميةً حكائيةً ثمينة.

رواية البراري توقظ التاريخي في محاولة ترهيبه، عن طريق الدلالة، والتوسع فيها، والربط والمقارنة، بما تتيحه للقارئ من فعل المشاركة وإمكانيات إعادة إنتاج النص وفق متطلبات الحاضر... أبرز ما يلفت النظر في الرواية قدرة الكاتب على التقاط الأساس الأول للمقاومة، وهو حب الأرض والتمسك بها، فبلا أرض يقف عليها المقاوم لا تتشكل مقاومة، ولنا في دلالة العنوان ما يكفي تسمك أبناء الجبل بأرضهم أثناء الغزو العثماني وحتى قبله وبعده وأثناء الاحتلال الفرنسي ودفاعهم المستميت عن منطقة صخرية غالباً ما تصاب بالجفاف والقحط، وخلق علاقات دافئة بين الأرض /المكان/ والإنسان وما يحيط به، من صوان وجبال وأودية ـ بوصف جماليات المكان والوقوف عند تفاصيله وتمجيد تلك الأنامل التي طوعت هذا البازلت لتخلق من صلابته نوعاً جديداً من الحياة، في أرض أجدبت وجفت ينابيعها، وراح الناس يقتاتون بلحم البهائم والأعشاب البرية وجذور النباتات والحشرات.

وصف المكان وأنسنته ومشاركته لأبناء

المنطقة مشاعرهم وانفعالاتهم وتوظيفه في أكثر اللقاءات حميمية /اللقاءات الجنسية/ كمشارك في الفعل، رفع المكان والدفاع عنه في رواية البراري على مقام البطولة الروائية /هذه الظاهرة/ ستتكرر في الرواية في جبل العرب حيث ستبلغ ذروتها القصوى عند ممدوح عزام، في تكريس المكان كحامل للبطولة الروائية /أرض الكلام/.

لقد أكتسب أبناء الجبل القوة والصلابة من صخور بلادهم، كما أفاضوا عليها من رقة قلوبهم وعطفهم حتى رقت ولانت... فأعادوا تشكيلها وفق مشيئتهم واحتياجاتهم الوطنية والإنسانية.

صراع القصر /الإقطاع/ قبل الاحتلال الفرنسي، وبروز شخصيات /المقاومة/ كإسماعيل الخصم العنيد للأمير والمنافس والغريم في حب /زمردة/ وعلى المنصب... إسماعيل الذي ذهب ضحية غدر الأمير وغيرته من قيم الرجولة المفقودة لديه والمتوفرة عند خصمه /قصة حب إسماعيل لزمردة/ القيمة والدلالة/.

دخول القوات الفرنسية واستضافة الأمير لهم في قصره والتحالف غير المقدس بين الإقطاع المحلي وقوات الاحتلال... مقاومة المستعمرين، وثورة /شمس/ والموقف منها، الموقف النقدي من رجال الدين لموقفهم من المتعاونين مع الثوار ومع قائدهم /شمس/ يضرب الحرم عليهم.

استمرار الإمارة تحت حراب المحتل وقبول شروط "كوليبه" ورد سلطان على المستسلمين والمتخاذلين "الجبل طول عمرو مارضي بالذل لكن هيك بدو الأمير وأعوانه".

أشكال وصور المقاومة ووحشية الفرنسيين، مشهد حرق القرية وجنازة حمود الابن الوحيد... وبكاء الشيخ عليه وهو يتلو الصلاة... أبو علي محمد الزيبق وحماره (إنه كبقية الأبطال المجهولين الذين سوف ينساهم التاريخ والبشر والأمكنة تداعيات المقداد قبل استشهاده، لوحة الصمود والبؤس الممزوج أحياناً باليأس من الانتصار في مواجهة لا تكافئ فيها.

لعل شخصية الأمير كبناء فني من أهم شخصيات البراري فهي شخصية إشكالية درامية تحمل صداعاً مزدوجاً، بين الولاء للاستعمار والحرص على الامتيازات الطبقية، وبين ما تبقى من ولاء للوطن وصيانة الهيبة أمام الناس... هذا الصراع بلغ ذروته عندما قرر الأمير... قتل ابنه منصور لتمرده عليه وتطوعه في صفوف جيش المحتل... لم يصور الكاتب الأمير وحشاً خالياً من الإنسانية، وإنما حافظ على بذور وطنية وإنسانية فيه، وجعله يشارك في المعركة ضد المحتل. في الرواية شخصيات كثيرة ومواقف معبرة عن القدرة على الصمود والمقاومة من أبرزها شخصية /طلال/ وقصة حبه /لندى/ وانتظارها له

وتحدي الأمير وكسر رغبته في الزواج منها على علمها بقصة طلال وأسره ومسيرة حياته الكفاحية وتقولات ابن الأمير والدعاية التي بثها حول وفاته.

كواكب الشابة التي بيعت لرجل طاعن في السن... ومقاومتها لهزاع عند محاولة اغتصابها... ليندا ورفضها الزواج عنوة من ابن الأمير...

ولكن من أهم الشخصيات النسائية وأرفعها مقاماً في الرواية شخصية /بندر/ المرأة الحكيمة التي كانت ترى أبعد من مصالحها الشخصية والطبقية، انحازت لصالح المظلومين والفقراء وكانت ترى الوطن فوق الإمارة، جسدها في القصر وعقلها وقلبها مع الناس والوطن... نجد صورة أعمق في "قصر المطر" شخصية /ثنيه/ ظاهرة لافتة في الرواية في جبل العرب، رفع المرأة إلى دور البطولة وتقاسمها مع الرجل اعترافاً بحقها في التكافؤ والمساواة في الحقوق أخذت مكانتها في الرواية من قدرتها على التحدي والمواجهة واختراق المألوف فاكتسبت موقعها الذي تستحقه.

إذا كانت البراري تتوقف زمانياً عند رحيل الثوار وتوقف الثورة واستمرار القصر المتخالف مع الاحتلال مع كل تصدعاته وفضائحه ونكساته فإن جهات الجنوب وإن تقاطعت معها في تصوير فظائع المحتل وإبراز مختلف أشكال المقاومة عن طريق /الاسترجاع/ فإنها تركز على مهاجمة قوات الكولونيل الجيش الوطني للمحافظة الجنوبية من الوطن المحرر /زمن الوقائع/ لتأديب المعارضة وتدجين ما تبقى من رجالات الثورة الذين صنعوا مع إخوتهم في المحافظات الأخرى الاستقلال فانهارت لديهم فرصة الحلم واصطدموا بفاجعة انكشاف الوهم بهزيمة **1948** وتتابع الديكتاتوريات العسكرية.

حالة الإخصاء التاريخي، في العجز عن صياغة مشروع متكامل لمواجهة العدو الخارجي الذي يهدد الأمن والوجود، أدى إلى نكوص على الذات لمواجهة ما يسمى بالعدو الداخلي /المعارضة/ فيصار إلى مصادرة الحريات، بمقدار التهاون مع العدو الخارجي وتراجع المواجهة معه، تزداد حدة القمع والتسلط في الداخل وكلما ازداد الضغط الداخلي واشتد ساعد المعارضة ارتفعت الشعارات الطنانة للتصدي للخطر الخارجي وازداد قمع الداخل بحجة الهجمة الخارجية /نظرية المؤامرة/.

الرواية لا تدخل في تفاصيل اللوحة السياسية للأحداث لكنها تقول بصوت عالٍ إن هذا العمل أكثر وحشية وهمجية من فظائع قوات الاحتلال. أيام الاجتياح هي المهد الذي ولدت فيه الشخصيات وكشفت عن جوهرها وبينت مخزونها الكفاحي

الوطني الإنساني.

يونس /البطل المستباح المعطوب/ رجل الخيبات:

يونس لم يغادر وطنه فحسب وإنما هاجر من زمانه أيضاً" يونس مناضل من أجل الاستقلال، وقبله عامل في فلسطين، أمضى نصف عمره منفياً في جزيرة الشيطان... عاد إلى وطنه المحرر يبحث عن زوجته وعن منزله وأطفاله.

تطورت شخصية يونس وكشفت عن جوهرها الحقيقي وعن معاناتها ومعدنها الأصيل من خلال مواجهة الأحداث التي وضعته في المقدمة منها دون وعي مسبق منه بموقعه الجديد /تجديد المقاومة/ فهو مرهق من السجون ومتعب من المقاومة، الأحداث قذفته في اتجاه البحث عن الزوجة التي لم يجدها في المنزل... البحث عن الزوجة يتوازى مع البحث عن الوطن الضائع...

لجوء النجومي المقاوم إلى بيته وقتله ضاعف إحساس يونس بالمواجهة والتحدي... وخاصة بعد سجنه وتعذيبه وزيارته لزوجة النجومي بعد قتل زوجها...

معركة يونس مع الضبع /ببعديها الواقعي والدلالي/ وانتصاره عليه، بفعل قوة الإنسان الكامنة في نبل أهدافه، المعركة الرمز ودلالة الضبع وتزامن المعركة مع عملية تفتيش بيت النجومي، وخروج شبيب من السجن، وعودة يونس إلى صدر "يمامة" التي أحبها قبل زواجه، وبكاؤه على صدرها ورفضه القربان الذي قدمته على مذبح إنسانية يونس المهدورة حيث وهبته نفسها وهو القلق المعطوب المصاب بالذعر والاستيلاب، إعراض يونس قيمة أخلاقية فنية.

إذا كان يونس بطلاً روائياً في جهات الجنوب، فإن النجومي بطل تاريخي، كان النجومي واحداً من القلة الذين منحهم الله قوة الرؤيا... النجومي البطل النموذجي الذي يعكس جوهر المرحلة التاريخية ويجسد القيم فيها، والقيم هنا مواجهة الاستعمار والنضال من أجل الاستقلال، ثم مواجهة القمع الوحشي... النجومي قائد شعبي، مقاوم عنيد ضد الفرنسيين، أمين وصادق، صاحب صندوق الأمانات، وهو الذي هاجم قصر الحاكم الفرنسي وأطلق سراح أبناء الراغب فاستحق احترام الشعب، بطل شعبي يحمل على الأكتاف وتغنى له الأغاني، يهرب من بيته ويختبئ عند يونس ثم يلقى عليه القبض، ويهان ويضرب ثم يعدم، كآخر رمز من رموز المقاومة في الرواية. خطاب نص جهات الجنوب باختصار يسيء إلى الرواية يقول:

1- الذين صنعوا الاستقلال، أصبحوا أولى

ضحاياه.

2ـ غياب الديمقراطية، وجعل الهلع خبز المواطن اليومي يؤديان إلى ضياع الوطن والإنسان...

التجذيف في الوحل وجميل شقير

تمتد الرواية في الزمن حتى نهاية السبعينيات من القرن الماضي، حتى نهاية حرب تشرين وتتوقف عند نتائجها في إلماعات مقتضبة، تتقاطع مع الروايتين الأخريين في تغطية أحداث الثورة وما حصل للثوار حتى ترحيلهم وتوقف الثورة.

لتغطية المرحلة وامتدادها الزمني استخدم الكاتب أسلوب الأجيال /الرواية الهزية/ جيل الثورة وأبطالها ومن أهمهم إذا نحينا شخصية /سلطان الأطرش/ وقد أصبحت شخصية تاريخية رسمية وفق الكاتب في حل إشكالها المتمثل بين كونها شخصاً تاريخياً، وشخصية روائية تقوم على المتخيل. العلاقة بين الواقعي والخيالي في مثل شخصية سلطان محفوف بالمخاطر... بين المرجعية الواقعية /الوثائق/ وبين خلق شخصية روائية لا تطابق بالضرورة مع مرجعيتها الواقعية.

عساف وزوجته زهيرة وابنته فرنجية بالتوازي مع شخصيات أبو الهواش، الهواش، مطاوع الذي يقابله سالم ابن فرنجية ابنة عساف من الملازم الفرنسي.

الحامل الفني للرواية من وجهة نظر (ثقافة المقاومة) معاناة وردود فعل عساف على ما ألم به من محن وبخاصة اغتصاب زوجته زهيرة من قبل الملازم الفرنسي، وإنجاب طفلة تشبه أبيها الفرنسي وتسمى (فرنجية) لبياضها تشبيهاً بالإفرنج... الواقعة قاصمة الظهر في مجتمع مغلق محافظ يعتبر الشرف قيمة عليا ويحصره في مبدأ العفة والطهارة الجنسية... /عدم انكسار عساف من الداخل ومواصلته لفعل المقاومة وتعاليه على جرحه/.

قصة حب الهوامش لفرنجية ومنعه من الزواج منها... ثم علاقته السرية بها... أبو فواز المرابع وزواجه، وابنه الوزير وحفل التأبين! مطاوع ابن الهواش الضابط في الجيش ونقيضه المعايش له في الزمن الروائي والواقعي سالم ابن زوج فرنجية، وتحميل فرنجية مطاوع مسؤولية قتل ابنها في الحرب.

شخصية عساف رمز مكثف للمقاومة، مقاومة الاستعمار الفرنسي بصفته مغتصباً

للوطن من جهة ومقاومة عساف لمحنة اغتصاب زوجته /اغتصاب عام واغتصاب خاص/ والعدو واحد...

غناء عساف عندما حمل زوجته وبينهما على ظهر جواده /فرنجية/ شاهدة الجريمة وشهيدتها... غنى عساف في أروع موقف للبطولة الفردية والتعالي على الجراح الصغيرة من أجل شفاء الجرح الأكبر

يا ديرتي مالك علينا لوم

لا تعتبي لومك على من خان

وخان هنا تحمل دلالات كثيرة لعل أقساها وأوجعها اغتصاب زهيرة، لكن عساف يدرك وكما قال له عمه الشيخ المسن: عساف إياك تتعدى عالحرفة، زهيرة انغصبت يا عساف، والغصيبة ما عليها لوم. والطفلة فرنجية صفحة بيضاء شو ذنبها باللي حصل خلي بطاينك واسعة، حط عينك بعين الله، وارتاح يا ولدي".

لكن كان على زهيرة وفرنجية أن تسددا دين الثورة وثمن حماقات سلطان مع الفرنساوية... لولا الثورة لما اغتصب موليه زهيرة، لولا المقاومة لما كانت حكايات البطولة...

عساف كان يدرك أن زوجته بريئة وأن الطفلة لا ذنب لها فيما حصل، وقد عزز موقفه وقواه، قائد الثورة باحتضانه الطفلة التي كان يجلسها على ركبته ويداعبها، وقد أهداها ذهبية سرقت منها في زمن لاحق من قبل المفتشين عن الآثار، ربما للمساهمة في شراء جزيرة في عرض البحر أو في إتمام مشروع النفق تحت نهر المانش. تقبل الثوار وقائدهم لمشكلة عساف واحتضان القائد له يفرز بيت من الشعر لإسكان العائلة ومنحه عنزات وجمالاً لتعلم استخراج الملح ثم تكليفه بقيادة عملية تحرير السجناء من قلعة صلخد، خففت من عمق جراحه، وأعطته دفعاً قوياً للاستمرار في المقاومة، وهي قيمة جمالية عساف بعد موته مقتولاً من قبل أحد أصحابه /راضي/ لم يتخلص من المآسي حتى قبره قد نبش، وربط الكاتب بين نبش القبر مع هزيمة حزيران ذو دلالة عميقة وكذلك خطبة مطاوع ابن الهواش من حفيده راضي يفضي إلى أسئلة كثيرة... وفي الرواية لمحات آسرة كثيرة... شخصية عساف، ومحنته وعلاقته بالملازم موليه وأسره له وعدم قتله، والحوار بينهما في المغارة ونهاية الملازم والرسالة التي تركها تحتاج إلى وقفة خاصة لا تسمح بها هذه العجالة ولكن لابد من التنويه إلى همجية المحتلين وشهامة الثوار، عساف يقول: ضرب المقيد نذالة".. العلاقة الضدية بين الملازم وعساف وحالة الوئام في المغارة تغري بقراءات متعددة لعلاقة الأنا بالآخر ومشكلة العدو... وهل هناك عداوة مستمرة في كل الظروف

/عساف/ في لحظة ما كان عدواً أو مخلصاً للملازم.

على غرار الروايتين السابقتين حفلت رواية جميل شقير بمواقف بطولية، احتلت المرأة حيزاً هاماً فيها فإضافة إلى البطولة المأساوية لزهيرة وافرنجية هناك القابلة مشايخ التي قال عنها القائد: مشايخ ما بتقل عن أي واحد من الثوار... رفضت ترجع على البلاد وتستسلم مشايخ هذي أفضل من كمشة مشايخ نايمين في الجبل تحت أقدام الفرنساوي، أما زليخة فلا تقل بطولة في مواقفها عن مشايخ، تحدي نعايم وحبها للمرابع سلمان وزواجها منه.

تبقى قصة حب الهواش لفرنجية وعدم زواجه منها علناً من قصص الحب المعبرة والتي تشد القارئ إليها وهي من القصص التي يمكن أن يقال فيها "إن قصة حب حقيقية قادرة على إنهاض العالم" والحب هنا ليس علاقة بين اثنين وإنما قيمة إنسانية حضارية عدم زواج الهواش من زهيرة، مفهوم تحت ضغط المجتمع ولكن زواجه منها بعقد زواج شرعي سري من الصعب أن يفهم، فهل عقد الزواج وحده الذي يحدد شكل العلاقة بين المحبين أو الحب الذي يعتبر أصدق وثيقة تربط بين قلبين /الإمكانية المطلقة والإمكانية الفعلية/.

أما صرخة فرنجية التي جنت بعد استشهاد سالم: كلكم نسيتوا سالم، يخرب بيوتكم، سالم علم أولادكم، راح يخدم إجباري.

نعم لن ينسى تاريخ الرواية سالم ولا غيره من المهمشين والمقصيين من التاريخ الرسمي... الجديرين بحمل أوسمة الوطن

خلاصة ونتيجة:

جسدت الرواية في جبل العرب قيم البطولة ومقاومة الاستعمار وركزت على المكان بصفته حجر الزاوية في المقاومة ورفعته إلى مقام البطولة في أكثر الأعمال الروائية.

قاومت الرواية العادات والتقاليد البالية وهزت منظومة القيم الأخلاقية وبينت بأن القيم من صنع الإنسان وهي ليست ثابتة وإنما متغيرة بتغير الأحوال والناس.

ساهمت الرواية بتنمية الوعي الغني باختيار الأساليب الحديثة والانفتاح على التجارب العربية والعالمية في فن الرواية. أكدت الرواية في الجبل على الخصوصية المحلية (البيئة والإنسان ـ العادات والتقاليد) لأبناء المحافظة في غير انغلاق وتعصب بل وانفتاح على الآخر ثقافة وحضارة، فكانت بحق ديوان الجبل رفعت من مكانة المرأة بتوزيع البطولة بينها وبين الرجل والانتصار لها في نضالها من أجل حقها في المساواة في الحقوق والواجبات انتصرت للمتعدد.

بتقسيم البطولة بين الشخصيات الروائية والتخلص من مفهوم البطل الواحد /الفرد المتعالي/. وبذلك أصبحت البطولة مركباً جماعياً متظافراً من الشخصيات والطبيعة وتعاون أبناء الشعب وتلاحمهم والكشف عن عظمة الإنسان الخارج من قلب هذا الشعب والضاربة جذوره فيه.

دافعت عن المشاعر الإنسانية وعن الإنسان كأغلى قيمة في الوجود كما أدانت الرواية البشاعة وعرت الواقع الظالم وكشفت أقبح القوى الغاشمة في هجومها على الإنسان لتحطيم بنائه الداخلي.

والرواية بصفتها بناءً حوارياً يقوم أساساً على تنوع الشخصيات واختلاف مستويات اللغة، وتعدد الرواة، وتباين وجهات النظر والاعتراف بحق الآخر في الوجود والتعبير عن نفسه، وهي كبنيةٍ تقوم على تآلف المختلف وتشكل وحدة متلاحمة من الإنسان، تعبر عن رفض الإقصاء والإلغاء والتفرد وتحارب الواحد بإطلاق المتعدد. وتساهم في بناء إنسان حرٍ من الداخل خارج شروط الواقع /بفعل سياقات التخيل/ إنسان مؤمن بإنسانيته وبحقوقه.

أساس المقاومة البناء الداخلي للإنسان ومنع انهياراته التي تبدأ من الداخل قبل مواجهة الخارج، والرواية تحتل مكان الصدارة في الفنون الأدبية لاتساع صدرها لكل المعارف البشرية والتقنيات الفنية وحتى الأنواع الأدبية فهي تقاوم ثقافة التلقين وتنمي لدى التلقي حس التمرد والرفض لما هو سائد ومألوف... الرواية في النهاية هي الحياة... لكن حياة من لا تاريخ لهم في المقام الأول. تقرأ الرواية في سياقات متنوعة وأزمنة مختلفة، وتقدم دلالات غنية تتجاوز شرط وجودها الأول /المؤلف/ وتخطي عبودية قصدية النص بانفتاح الأفق الدلالي الذي يشكله القارئ على اختلاف موقفه وزمانه وهي بذلك تتجاوز الواحد وتمهد الانتقال إلى زمن المتعدد. إنها أفضل وسيلة لتعلم وتعليم الديمقراطية التي تزداد حضوراً وإلحاحاً في الذهن بمقدار غيابها عن الواقع. وهذا ما سيعكسه ممدوح عزام في رواية (أرض الكلام).

❑❑

الرواية في موقع السيادة الأدبية
قصر المطر نموذجاً

موفق نادر

مقدّمة:

الرواية فنّ السرد الخالد

منذ مطلع الوجود البشري أثبت السرد الحكائي ذاته واجترح معجزة وجوده الباهر بين صنوف التعبير، من خلال خاصّة الجذب واستقطاب المتلقي ـ مهما تكن صفاته وحالاته ـ حتى رافق المجتمعات البشرية والشاسعة، متغلغلاً في لبّ وعيها وكيانها...

والشواهد على أهميّة هذا الفن الجميل أكثر من أن تُحصى؛ فقديماً نجت شهرزاد من سيف الذبح المصلّت على عنقها ببراعتها في توليف الحكايات التي غدت قادرة على لجم الظلم، وفتحت أعين الخصم اللدود الساذج على مفاتن في الحياة ما كان ليعرفها لولا الحكاية وما فيها من سحر وفتنة!!

واستطاعت رواية "دون كيخوت" أن تخرج "سيرفانتس"، صاحبها، من خلف قضبان السجن إلى فضاء الحريّة والشهرة عَبْر العالم الشاسع حينما خرجت جماهير قرّائه في مظاهرات تطالب بإخلاء سبيله لكي يتمكّن من كتابة الجزء الثاني من تلك الرواية الخالدة، بل يكفي أن نختصر الأمثلة كلها حينما نصغي إلى "سيغموند فرويد" صاحب "علم النفس التحليلي" وهو ينحني احتراماً للروائي الروسي "فيودور دوستيوفسكي" ويعلن بملء فمه:

"لقد تعلّمت من دوستيوفسكي" أكثر ممّا تعلّمت من الحياة"

ويبدو أنّ تعشّق الإنسان للقصّ لم يكن

أمراً زائداً على اللزوم، فهو مفطور على حبّ التعرّف على الأشياء الجديدة، وكأنّ الحياة زوّدته بهذا الفضول لكي يشق طريقه بأعلى حدّ من البصيرة النافذة والخبرة التي ستصبح سلاحه للتقدّم الدائم. فكم هو ممتع أن يتأمل المرء أحداثاً عاشها الآخرون، ثم يروح يقلّب أحاسيسه وعقله في جنباتها لعلّه يجد نفسه هنا أو هناك، يعيد تشكيلها بمنطقه وخياله، فإذا هو حيّ فيها، قبولاً أو رفضاً، لا فرق، فكلاهما مهمّ بالنسبة إليه؛ فهو إن وجد ما يفرح قلبه اقتنص من لذائذ السرد ما يبهجه ويثمّن وجوده، وإلا فلا بدّ أنه سوف يتنفّس الصعداء، ويحمد الله ألف مرة حينما يرى شخصيات الرواية يغوصون في حمأة المصائب والمآسي التي يمكنه أن يظلّ بعيداً عنها ما شاء ذلك وسمة "التطهير" هذه مشتركة بين مختلف الفنون الراقية، ولكنها تبدو في أوضح حالاتها في المسرح والرواية باعتبار أن عنصر الصراع الفنّي يتجلّى في كليهما، وأنّ فيهما قدراً كبيراً من الأحداث العظيمة التي تمنح النفس البشرية فرصة واسعة للتأمّل والتحليل واستخلاص العبر.

ممدوح عزّام الروائي:

يمثل ممدوح عزّام نموذجاً طريفاً بين كتّاب سورية بعامّة ومحافظة السويداء بخاصّة؛ فهو قاصّ وروائي لم يعش ما نسميه في التجربة الكتابية "مرحلة البدايات" إلا قليلاً، لأنه سرعان ما حثّ خطاه ليلفت النظر إليه بقوة واحداً من كتاب الرواية المعتبرين ليس في سورية فحسب بل على مستوى الوطن العربي!! بدأ ممدوح حياته المهنيّة معلّماً لكنه هجر التعليم جاهراً أنه يريد التفرّغ للكتابة، وهذه الخطوة الجريئة تنمّ على فهمه لموهبته وحسن تقديره لها، وأهم سمة يمكن أن يُشار إليها هي هذه الثقة العالية بالنفس، فهو لم يغادر قريته البسيطة طوال سنوات أنجز خلالها أعماله المهمّة، بعكس ما يدّعيه عدد من الكتّاب أن القرية ليست بالمناخ المناسب للمبدع الطامح إلى الإنجازات الكبيرة!!

أوّل ما نشر ممدوح مجموعته القصصية "قصص مكتوبة مرّتين" وهي أضعف نتاجه فنياً، توالت بعدها أعماله المميزة بدءاً من روايته "معراج الموت" التي طبعت مرتين وأنتج منها فيلم سينمائي حمل عنوان "اللجاة" مروراً بمجموعته القصصية "نحو الماء" الصادرة عن وزارة الثقافة

السورية إلى مجموعته "الشراع" وصولاً إلى رواية "قصر المطر" الذائعة الصيت، والتي ستكون مدار حديثنا في هذا البحث وقد أصدر الكاتب بعدها روايتين هما "جهات الجنوب" و"أرض الكلام".

امتلك ممدوح عزام ـ ابن تلك البلدة الصغيرة الواقعة في منطقة "اللجاة"، والتي تمثل الفضاء المكاني لقصر المطر، امتلك عدّة الكتابة الروائية بحرفية عالية، وعبّر في كل نتاجه عن أمثل أدوات الإبداع وحسن تطويعها لتؤدي مهمتها الصعبة؛ خلق النصّ الفنيّ المقنع والممتع في آن، دون أن يعدم ثقافة وخبرة عاليتين في المعلن والمضمر من حالات العيش، وقدرة واضحة على استبطان الظواهر والكشف عمّا تبطّنه من مفارقات تتشكل من تصارعها، ويُضاف إلى ذلك كلّه لغة بارعة تكاد تدل عليه في كل ما كتب وتظل لصيقة به مثل وشم جميل، وتثبت شاهداً كبيراً وعلامة فارقة على أنّ اللغة هي الملمح الفني الأول والأكبر في فنون الكتابة وأجناسها جميعاً.

قصر المطر:

تُعدّ هذه الرواية من أهم الأعمال التي أنتجها ممدوح، بل يمكن القول إنها الخطوة الكبرى في درب شهرته الأدبية، وهي رواية ضخمة تبلغ حوالي ستمائة وخمسين صفحة من القطع الكبير، صدرت طبعتها الأولى في دمشق عام **1998** ثم طبعت ثانية في بيروت بعد أن أثارت حولها زوبعة من الصخب واللجاجة وعُقدت لأجلها الندوات والمجالس، وقد كثرت حولها التقوّلات، فأحدثت في الجمهور شرخاً واسعاً بين مستنكر لَدود ومعجب أقصى الإعجاب!

والحقيقة أنّ ذلك الضجيج لم يزعج الكاتب رغم وصول الأمور إلى حدّ تعرّضه للخطر أحياناً ـ كما أشيع ـ فهو يعلم أنّ روايته سوف تكون إشكالية في كثير من مفاصلها؛ حين جعلها تتخذ بيئة الجبل وبعضاً من أحداثه الكبرى فضاء لها، ولكنها تمزج بفنيّة عالية بين الحقيقي والمتخيّل وتتعرض للوقائع التاريخية الهامة في الجبل دون أن تسردها بواقعيتها المكانية والزمانية الحرفيتين، وهذا الجانب وحده كان كافياً ليوقع القارئ المحلّي في كثير من اللبس والشبهات، وهذه الإشكالية بين التاريخي والروائي قائمة عبر الزمان، فكثيراً ما اتهم الروائيون بأنهم يحرّفون الوقائع، ويسيئون إلى أشخاص عاشوا فيما مضى تاركين في

الحياة بصماتهم الخارقة حتى غدوا أقانيم لا يجب أن يقترب أحد من مناطقهم المحرّمة.

ولم يُنجِ الروائيين أبداً من تهمة التحريف تلك الإشارة التي درجوا على تصدير رواياتهم بها، والتي تعلن براءتهم من المسؤولية عن أيّ تشابه بين أشخاص الرواية والبشر الذين يدرجون على أرض الواقع، لأن ذلك سوف يكون محض مصادفة ليس إلا!!

ويمكن هنا أن نذكر أنّه في العام نفسه الذي صدرت فيه هذه الرواية صدر في سلسلة "عالم المعرفة" الكويتية كتاب في نقد الرواية للدكتور "عبد الملك مرتاض" سمّاه" في نظرية الرواية "ينعي فيه على الرواية التقليدية أنها زجّت نفسها في مهمة التاريخ أكثر من الأدب من خلال عنصرين هامّين هما: أنها اهتمّت بالحديث عن الأشخاص وليس الشخصيات، ثم إنها لجأت إلى اللغة الوظيفية لا الإبداعية فضلّت وأضلّت، يقول في الصفحة (94):

"ما هذا الموقف الذي ورّطت الرواية التقليدية البنّاء نفسها فيه، واتّخذت موقفها منه؛ بمحاولات الإفلات من مجالها الطبيعي الذي هو الخيال الخالص و"الأدبية المحضة" إلى مجال الواقع الفجّ الذي هو مجال التاريخ الصارم؟".

تقوم "قصر المطر" على نسيج من أحداث كبرى، أوّلها الثورة العارمة التي أعلنها سلطان الأطرش "بهاء الدين في الرواية" وما حققته من بطولات خارقة في معارك الكفر والمزرعة، مع ظروف العناء والقهر التي رافقت ذلك الكفاح، ولكنّ الكاتب لم يكتفِ بها، بل يبدو أنه أراد أن يجعل روايته "ملحمة جبلية" كبرى، لا تدع بعدها لأحد أن يقول شيئاً، وتظهر تلك الروح الملحمية بما تعكس من علامات الفخامة والجلال في تناولها لأحداث بسيطة في الحقيقة لكنّ الكاتب يبث فيها نفساً أسطورياً يعليها به عن إسفاف الوقائع المعيشة، ويلحظ القارئ في الرواية إشارات كثيرة إلى "ألف ليلة وليلة" و"تغريبة بني هلال" وهوميروس!! وما في تلك الأعمال من شخصيات وأعمال باسلة تفتن أبطال "قصر المطر" وكأنهم يتوقون لكي يسيروا على خطاهم!!

ومنذ البداية أراد ممدوح عزام أن يختطّ لنفسه منهجاً وطريقة في الكتابة؛ ساهمت في خلق مناخات مناسبة للفكرة السابقة؛ فهو يقوّض لغة السرد المباشر المتوارثة في الفن الروائي، ويروح يغسل بماء مخيلته

النضيرة كلّ ما يورده من وقائع، ويمنحه نكهة محلية لا تجعل أحداً يشير ببساطة إلى ما يمكن أن يسمّى تأثراً أو اقتباساً فنياً، فرائحة واقعية "ماركيز" السحرية يستثمرها الكاتب هنا ببراعة عفوية حتى لتبدو وكأنها أحد شروط العمل الفنّي اللازمة رغم أنّ عدداً كبيراً من القرّاء سيجفل للوهلة الأولى من صدمة قلب المفاهيم الراسخة، وجعل "الغرائبية" والمصادفات والنزوات الهشّة تفضي إلى التحكّم بمصائر الناس؛ فهو ـ مثلاً ـ يجعل طلال الراعي، إحدى الشخصيات القميئة والمهمّشة في الأحداث يتسلّم بمصادفة هي محض زلّة لسان من "كنج الحمدان" الزعيم الإقطاعي، يتسلّم قيادة جحافل الفلاحين المنتدبين للسخرة في شقّ طريق اللجاة الصعبة بإيعاز من الفرنسيين المحتلّين، فيكشف من خلال خلق مفارقات تبدو مقنّعة تماماً كما يخفي هذا الشخص من عقد سببها الكبت والتجاهل في مجتمع "الغيلان" الأقوياء، ولكي يسوّغ هذه النقلة الكبرى في وعي الراعي فإنه يبدأ بجعل الفلاحين يشتمونه سلفاً بأقذع الشتائم، لكي يكرّ عليهم بعدها بظلم وعسف بلا حدود!! (الصفحات 281 وما بعد).

والرواية تحفل بمثل هذه الحكايات الصغيرة التي كان يمكن لها ـ عند كاتب أقلّ براعةً ـ أن تشتّت سياق الأحداث، لكنّ ممدوح استثمرها في غايات كبيرة تغلق أفواه المتخرّصين عنه بسهولة؛ فهو لكي يضيء شخصية "ثنيّة" المرأة التي كانت مرجعاً وعزاء لآل الفضل، صغاراً وكباراً، في أشدّ ظروف المحنة حلكة، ولكي يقنع القارئ بأنها جديرة بهذه المهام الجسيمة كلها دون أن تخرج من جلود البشر وتنحاز إلى مصاف أنصاف الآلهة، جعلها في مواقف تكشف ما لديها من سعة الأفق ورجاحة العقل الذي تفوّقت به على الرجال "الحجّارين" الغلاظ الأكباد، بل إنّ "ثنيّة" تبوح صراحة "أنها ترى أن لا شيء في الحياة يمكنه إقناعنا بحقيقتها قدر الأطفال".

ص(237) وهي نفسها التي عبّر الكاتب عن امتلاكها لناصية اللغة الباهرة والتي كانت إحدى صفاتها الكبرى أهّلتها للقيادة والشموخ حينما صرّح عن أخوتها أنهم: "يغيبون مرتاعين في السفر الصاعق لكلماتها الذهبية".

ص(78) ولا يكتفي الكاتب بذلك بل يجاري القارئ في دهشته؛ أنه كيف لأسرة من الفحول أن تقودهم امرأة؟! ثم يجعل الجواب حاسماً على لسان الشيخ "شمس

الدين" رجل الحكمة والرؤى الشاسعة: "أنّ هذه طباع السباع"!!

أمّا قصر المطر فهو ذلك الصرح الذي بناه أبناء الفضل ـ رغم قسوة ظروفهم ـ ليكون آية معمارية يشغف حتى الفرنسيين الذين كانوا يتباهون على أهل البلاد أنهم، وحدهم، أهل للعمران، وسيكون هذا القصر جزءاً من الأمكنة التي سوف يتفنن الكاتب في خلقها ليمنح للأحداث فضاءها ومسرح حركتها، فرغم ضخامة الرواية وكثافة أحداثها يظلّ المكان باختصار هو بيئة الجبل بعامة واللجاة بخاصّة، لذلك لجأ الكاتب أحياناً إلى لعبة فنيّة قصدية حين خلق ظروفاً متخيّلة، زخرفتها اللغة المجازيّة الجميلة، وكانت، وحدها، مسوّغ بقائها في سياق الرواية، وقد انتبه ممدوح إلى ذلك في رواياته التالية، بعد أن وثق بامتلاكه هذه اللغة الروائية المتميّزة فما عاد محتاجاً ليجهد نفسه في إسناد أحد أدوار البطولة إليها ـ اللغة ـ مثلما فعل في قصر المطر!!

وواضح أنّ المكان قد لعب دوراً مهماً في الرواية، حيث إنّ هذه البيئة الحجرية الصمّاء قد وسمت كثيراً من طباع الشخصيات وكوّنت مسيرة سلوكها، فحتى "كنج حمدان" أحد أبطال الرواية ورمز السيطرة والظلم فيها، نرى في الرواية ما يسوّغ قسوته حينما يشير الكاتب إشارات خفيّة أنه في النهاية ابن هذه البقعة من الأرض الموغلة في الوعر، وكأن هذا يحتّم وعورة الروح!!

في قصر المطر أحداث كثيرة ومتداخلة ولكنها تنبني بشكل رئيس على صراع وجود بين أسرتين من أبناء الجبل في بيئة مكانية قاسية وحجرية هي "اللجاة".

الأسرة الأولى هي "آل الحمدان" التي ترسمها الرواية فئة من القساة الغلاظ القلوب حفرت مجدها بالدم والقتل حتى دانت لهم رقاب الآخرين من المستضعفين فتحوّلوا إلى خول لهم يخدمونهم بطاعة عمياء تخفي تحت رمادها كثيراً من الخوف والغطرسة.

وتنشأ الضديّة من وجود السرة الأخرى "آل الفضل" وهم جماعة من الرجال الأشدّاء يمتهنون حرفة تتناسب من بسالتهم، فهم "حجّارة" يشتغلون بالبناء.

وبرع الكاتب في تأطير الأحداث بزمانها بأسلوب فني طغت عليه العفوية والتلقائية، فبدايات الأحداث تتمّ على زمنها "البارودة

العثمانية" وضمن الأحاديث العابرة للشخصيات يروي أخباراً عن الرجال العائدين من "السفر برلك وبالطريقة غير المباشرة نفسها كان يُدخل الشخصيات الجديدة في سياق الأحداث، دون تمهيد، حتى تبدو وكأن ضرورة القصّ وحده ما يستدعي وجودها.

ومثل الملاحم الكبرى تظلّ المرأة في الرواية هي السبب الأكبر لاشتعال الأحداث وتأزّمها، ويظلّ العشق عصياً على تقبّل العداوات البشرية التي تصوغها المصالح والزعامات البائسة؛ فـ"صباح" المرأة الحسناء من آل الفضل تعيش تجربة غرام صاخبة مع "كنج الحمدان" قاتل أخيها والزعيم المحدث الظالم وأحد أبطال الرواية بينما دم أخيها المسلوخ بحمى السياط لم يجفّ بعد، وسوف تظلّ تحمل ملامح هذا العشق الصعب في أقسى ظروف نزوحها مع أهلها، وأخت كنج "دلال" تذهب بأبهتها كلّها لتصبح زوجة لـ"كامل الفضل" الخصم الألدّ لأخيها، وتحتدم العداوة حتى يضطر خصوم كنج للنزوح عن بيوتهم في قرية "المنارة" ليعيشوا حياة شظف وقسوة في خربة تُعرف بـ"أم الجرابيع" تصوّرها الرواية على أنها تشبه قلعة رومانية متصدّعة ومهجورة وهي محوطة ببقاع عصية على الوصول إليها إلا بالمشقة والجهد!! وبهذا تكون العلامة الفارقة لفضاء الرواية الاجتماعي هي تصوير حياة أهل الجبل المضطربة في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي وذلك الصراع الدامي بين الزعامات الإقطاعية والعائلية والذي لم يكن يهدأ إلا حينما تستدعي الظروف التصدّي للعدوان الفرنسي الغاشم حيث يتمثّل الفضاء السياسي للأحداث في هذا العمل، وقد أجاد الكاتب في الولوج إلى دقائق ذلك الصراع الهائل والذي جعل أهل الجبل يدفعون ثمناً باهظاً في سبيل الخلاص ونيل حريتهم حتى لم تعد حياة الناس يومها تستحق أن تسمّى سوى سفر قتل وإهانات لا تنتهي، من السخرة حتى تغريم الأهالي وسلخ جلودهم لأبخس السباب؛ مثلما حدث للناس من عنت بسبب اختفاء هرّة "موريل" المدللة!!

وهاهم الجنود يجعلون من قرية "المنارة" كتلة من اللهب والموت يصفها الكاتب عبر صفحات ثلاث شائقة تبدأ من الصفحة (447):

"ووراء كلّ جماعة كانت تنشب حرائق مجنونة، وقد شطرت النار سقوف البيوت

وهي تحشرج، وتلتهم القصب والأخشاب، وتصعد مثل بهلوانات متنمّرة... لحق الفزع بالرجال أنفسهم، حين رأوا كيف أخذ الفرسان الشراكس يتمتعون بلعبة دوس الصدور الآدمية، وطقطقة العظام تحت الحوافر الحديدية الرنانة..".

واللافت في هذه الرواية - قبل مزاياها الفنية كلّها - تلك اللغة الخاصة التي دبّجها الكاتب بها، مستفيداً من ثقافته العالية بتنوّع تقنيّات السرد، فهو يستعرض، إلى حدود مبالغ فيها أحياناً كثيرة، تلك الملكة في جعل الشخصيّات تنبش ما في داخلها بعفوية ساحرة، بلغة قادرة على رسم واقعية المشاهد بصدق، لكن بكثير من الانزياح في دلالات الكلام، حتى تبدو العبارات وكأنها انعطافات لغويّة فوّارة - وهذه صفة الشعر وحده - مثل هذا المقطع في الصفحة (39) التي يصف فيها اللحظات التي أعقبت جلد سعيد أحد رجال آل الفضل بتهمة سرقة بندقيّة.

"أما الضربة الثانية، فقد تشنّج رأس سعيد وارتفع عالياً، كأنما شدّته أضلاع الجسد، وضغط على أسنانه، فخرج صوته شبيهاً بالشخير والوتوتة... ثم تجمّد منتظراً آلامه"... أو هذا المشهد في الصفحة ذاتها:

"وهاجت الكلاب منذ أن شمّت رائحة الدم، وعوت بسعار، وقد غشّى أبوازها فقاقيع زبد دخاني، واقتربت، وراقبت بعيون محمرّة ضارية كشكش الجروح المدهشة التي يتلألأ فيها الدم..."

وحينما لا تعود هذه اللغة قادرة على رصد ملامح الواقع فإن الكاتب يلجأ إلى خلق مناخات مزيّفة يوهمنا بصدق حدوثها، ويجعلها مسوّغاً فنيّاً لتواتر وقائع وأحداث ما كان المتلقي ليقبلها لولا ذلك السياق الذي يبتدعه، ومثال ذلك أيام الضباب التي شكّلت ستاراً لكثير من المفارقات ومسوّغاً لمثلها من نقاط التأزّم!! (ص 70 فما بعد).

وقد وعى ممدوح عزام أنّ اللغة الوظيفية قد طوّحت بها الرواية الحديثة باعتبار بطء حركتها وعجزها عن النهوض بالشخصيات المسبوكة من بهاء الخيال ولحم الواقع الحيّ، وكأنه بذلك يرضي ما أراده الدكتور "مرتاض" في الكتاب المشار إليه آنفاً ص(95) حيث يقول واصفاً اللغة الإبداعية في السرد الروائي:

"إنها قابلة للتغيير بحكم زئبقية الخيال العامل فيها، وبحكم الحريّة الفنية التي

يتمتع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته، وهو ينفخ فيها من روحه معاني جديدة".

تبدأ الرواية بمشهد إشكاليّ، يجعل الكاتب له عنواناً (بعد الكلام) ليعلمنا أنه يبدأ من النهاية وأنه سيقود الأحداث ارتجاعاً، وتحت عنوان فرعيّ هو "أيقظته الطلقات" ينكشف أمامنا جسد كامل الفضل مخترقاً بسبع رصاصات، أطلقها كنج الحمدان، وهو يعيش موته لحظة بلحظة.

ويتوهّج الوصف فنعرف كيف يمكن لشخص ميّت أن يصف موته، وتنجدل العبارات ببراعة عالية راسمة ملامح الشخصية من الداخل والخارج، مازجة بين حالات من الوعي وغيابه وبين الحاضر والماضي مستفيدة من فكرة التقمّص التي تشكّل عقيدة عند الشخصية مدار الكلام، وكأنّ الكاتب أراد منذ البداية، وقبل أن تبدأ فصول الرواية بالدخول في لعبة الأرقام، أنه سوف يقودنا في حقل ألغام، وأننا بعد الخطوة الأولى لن يعود متاحاً لنا أن نتراجع، وأنّ عالماً مكتظاً بالقتل لا بدّ له أن يظلّ يتناسخ إلى أبد الآبدين!!

كلّ ذلك يتكشّف بالقراءة المتأنيّة للصفحات الأولى من الرواية التي تحتل مساحة اثنتي عشرة صفحة، ثم تصبح الفصول مرقمة حتى يزج بين الفصلين الثالث والعشرين والرابع والعشرين فصلاً غير ذي رقم هو "ومرّة... بعد الكلام" يعود فيه إلى كامل القتيل الذي سوف يتناسخ في شخص "حسّان"، ويعود إلى اللعبة ذاتها في نهاية الرواية أي بعد الفصل الخامس والستين بفصل يسمّيه "مرة أخرى. بعد الكلام" حيث يعود حسّان إلى المنارة ويرى كيف أصبح "كنج" على شفا هاوية الرحيل ومن تبقى من رجاله، ويرى "ثنيّة" المرأة الوحيدة التي رفضت الرحيل عن "أم الجرابيع" طوال فترة تشتت إخوتها وموتهم لتنتهي الرواية بكلمات تفوح منها رائحة خلود الحياة مهما اختلفت أحداثها وتنوّعت طباع البشر الذي يعيشونها، وأنّ أحداً لا يملك أن يسيّر هذا الكون الغريب الجليل على هواه، بل إنه في لحظات كثيرة قد يتساوى الفرح والحزن حتى لا يعود ممكناً التمييز بينهما!!

وتكاد تكون كلمات الختام في هذا العمل الجليل دليلاً طافياً على حسن امتلاك الكاتب لأدواته الفنية وفي مقدمتها تلك اللغة البهيّة الطيّعة والتي بدت دائماً قادرة على

الولوج إلى أكثر الحالات دقةً، فأخرجتها بأجمل إهاب، وقد قصد الكاتب بصورة جليّة أن يبرز هذه الملكة عنه وأوضح قرينة على ذلك تلك الشحنات العالية من المجاز التي بثّها في عباراته فنجحت غالباً، ولكنها ـ أحياناً ـ زجّت اللغة في نوع من الغرابة التي تقترب جداً من "الحذلقة" الكلامية، وسأثبت عدداً من الشواهد على كلا الحالين، لكنني الآن أريد أن أنقل ذلك المقطع الجميل الذي صنع خاتمة الرواية الضخمة المكتظة بكثير من الأحداث الجبلية المتلاطمة، والتي يعسر أن نتوقع لها أفضل من خاتمة كهذه وهي تصوّر "حسّان" المتناسخ من الرجل القتيل بيد "كنج الحمدان" يقف أمام قاتله ونفسه تراوده على الانتقام منه ولكنّ الكاتب يجعله يمتنع بأنفة تملأ نفسه، وكان الكاتب يريد أن يجعله في هذا الموقف نداً لـ"هملت" أو "راسكولينكوف" بطل "الجريمة والعقاب".

"أيقن أن الأوان قد فات على ذلك، ولن يستطيع لمس "كنج" أو الاقتراب منه. أيقن أنه سوف يظلّ طوال عمره هذا عائماً فوق سائل الذكريات الذبيحة. وسوف تدور الكواكب من حوله، وتتغيّر مواقع النجوم، وتأتي الفصول تلو الفصول، وتمرّ السحب ثم تنطفئ، تمطر السماء وتشمّس، ويخضرّ الشجر أو يعرى، سوف يموت ناس ويحيا ناس، يولد آخرون، ويرحلون، ثم يحتفون، ويأتي جيل جديد. وربما ذهب هو أيضاً إلى زمن آخر، وقد يظنّ أنه نجا، لكنّه سوف يصادف شخصاً آخر يذكره بكنج، ويفاجئه أنه جالس في أعالي، يحكم ويسيّر ويحيى ويميت، وعندها سيوقن أنه عاجز عن تبديل هذا الكون إذا ما أرد، أو حتى إذا ما غرز خنجره في أيّ صدر، وعند ذلك أيضاً سيستمر حزنه لأنه مات، ملثما يحزن الآن ويغضب لأنه حي ص(644).

ومع كل ما في هذا العمل الروائي من منجزات تُحمد للكاتب، ويستحقّ عليها الثناء والتقريظ لكنها سوف تظلّ رواية "صعبة" وكأنها أعدّت لتقرأها النخبة المثقفة، قبل القارئ العادي، الباحث عن متعة القراءة فحسب، بل إنّ الرواية لم تنجُ من مثالب يمكن الإشارة إليها كما يلي:

1 ـ غصّت بكثير من الأغلاط اللغوية والنحوية، ويبدو أن الكاتب لا يطلع أحداً على مخطوطاته قبيل نشرها*، وأمثلة ذلك الغلط كثيرة ومثالها:

في الصفحة (63) خمس وسبعين عاماً، ومعظم صيغ الأعداد في الرواية مغلوطة

"الاتجاهات الأربع" ص(144) كما وردت الأفعال المضارعة المعتلّة الآخر وقد نُصبت بحذف حرف العلّة، ملتبسة بحالة جزمها ص(152 وكذلك 153).

كي تنقذوا أخيها ص(202).

وكان حلقه متيبس جاف. ص(173) ومثل ذلك كثير!!

2 ـ تشوّشت دلالة كثير من الجمل بسبب إسناد الموصوف إلى صفة غير مقنعة، لا حقيقة ولا مجازاً، ففقدت أيّ مسوّغ لها، ومثالها:

يسمع دبيب حوافرها "للشياه" بدلاً من أظلافها ص(32).

يصفّي بسيف سيّده حساباته بغلَ قنفذ كئيب ص(46).

كانت تضحك لخليط الكلمات التي يستخدمها بمهارة جرذ. ص(195) متسكعاً مثل آلة تافهة. ص(211).

تكوّم الأطفال هناك مثل جرذان هاذية. ومثل ذلك كثير!!

3 ـ افتعال في حشر الأحداث ورغبة في الحكي مشوبة بركاكة في الصياغة، مثل قوله:

في ذلك اليوم كان جنرال فرنسي جبّار اسمه غورو يدنّس قبراً دمشقياً منسياً قائلاً بحقد: ها قد عدنا يا صلاح الدين... أو قوله عن الضبع:

صدعه الصوت البشري الذي كالحجارة. ص(137).

4 ـ لن أتوقف عند الزوبعة الضخمة التي أثارتها مشاهد الحبّ في الرواية، وذلك السيل من التّهم التي قذفت بها، وأقلّها المبالغة في التصريح وطغيان الغلمة على النساء في الرواية دون استثناء، ورغم أنني أميل إلى أن يظلّ مثل تلك التجارب في العمل القصصي مرصوداً خلف ستائر اللغة المخمليّة التي يغترف ممدوح منها بلا حدود، لكنني أعترف أن الكاتب منذ الخطوة الأولى نحو "قصر المطر" نوى أن يكون جارحاً وصدامياً حتى نهاية الشوط وألا تكون تجربته الإبداعية هذه أقلّ مما خبره في الروايات العالمية السامقة، ولكنّ أحداً لا يستطيع أن يتّهم ممدوح عزام أنّ الجنس في روايته هذه كان غاية بذاته، فيدخل عملاً مثل هذا تحت يافطة "قصص غرف النوم".

خاتمة:

رغم هذه الهنات التي ما كانت تليق بعمل جميل ومتألق مثل "قصر المطر" لكن الرواية سوف تبقى سفراً متميزاً بين الأعمال الرواية العربية الشهيرة، وهي تعكس مزايا وقدرات فنية لا يمتلكها سوى المبدعين الحقيقيين، وأنها، رغم ضخامتها وصعوبة بنائها وازدحام التداعيات بين شخصياتها، حيث اضطر الكاتب أحياناً إلى تغيير شكل حروف الطباعة، رغم ذلك كلّه يخرج القارئ بمتعة عارمة تقدّمها الراوية له من الدفّة إلى الدفّة، وهذا، وحده، قد يكون شفيعاً كبيراً لتحتل مكانتها السامقة بين الأعمال الروائية العربية الحديثة.

- الإحالات كلّها من طبعة وزارة الثقافة - دمشق - 1998م.

*** - أنكر الكاتب هذه الفرضية مصرّحاً أنه عرض روايته على "ضالعين" في اللغة، وتمّ تصحيح كثير من الأغلاط لكنها كانت تعود عند الطباعة لترد على هيئتها الأولى.**

❑❑

الشاعر محمد الماغوط روائياً
قراءة نقدية في (الأرجوحة)

أ.د. عبده عبود

• **لماذا الماغوط؟**

ما مسوّغ أن يكتب المرء اليوم عن محمد الماغوط؟ ألم يكتب عنه النقاد ما يكفي(1)؟ ألم تحدث وزارة الثقافة السورية جائزة للشعر باسمه؟ ألم يمنحه السيد رئيس الجمهورية العربية السورية وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازة؟ لماذا نوثّن أدباءنا المشهورين، الذين باتت تجاربهم الإبداعية بحكم المنتهية، بدلاً من أن نبحث عن التجارب الإبداعية الجديدة، لنكتشفها ونشجعها؟ بهذه الأسئلة وأمثالها يواجه من يندب نفسه للكتابة نقدياً عن محمد الماغوط وتجربته الإبداعية التي تكاد تبلغ نصف قرن من الزمان. وفي رأيي فإن الاهتمام بمبدعينا الكبار، من أمثال محمد الماغوط، لا يجوز له أن يصرفنا عن الاهتمام بالتجارب الإبداعية الجديدة، وإن الحركة النقدية العربية السورية مدعوة لأن تسير على قدمين اثنين، وأن تنشط في مسارين هما: التجارب الإبداعية الكبيرة المكتملة، من جهة، والتجارب الإبداعية الجديدة التي تحتاج إلى رعاية نقدية من جهة أخرى.

• **إبداع أدبي متنوّع الأجناس**

ولتجربة محمد الماغوط خصوصية يجب على الدارس أن ينتبه إليها، ألا وهي أن تلك التجربة الإبداعية تجربة متشعبة وموزعة على عدة أجناس أدبية. فالرجل قد بدأ شاعراً أنجز عدّة مجموعات شعرية لها موقع مهم في تاريخ قصيدة النثر العربية، كمجموعات "حزن في ضوء القمر"، و"غرفة بملايين الجدران"، و"الفرح ليس مهنتي" وكتب مقالات ساخرة، استقطبت اهتمام جمهور واسع من الشعراء، وقد جمعت تلك المقالات في كتب أشهرها كتاب "سأخون وطني ـ هذيان في

الرعب والحرية"، الذي شهد في عام 2004 طبعته الرابعة(2). واقتحم محمد الماغوط ميدان المسرح. فكتب مسرحيات نشر بعضها، كـ "العصفور الأحدب"، و"المهرّج"، و"خارج السرب"(3)، ولم ينشر بعضها الآخر، كمسرحيات "غربة" و"ضيعة تشرين" و"كاسك يا وطن"، و"شقائق النعمان"، وهي مسرحيات كُتبت بالعامية الشامية. وتوسّع نشاط محمد الماغوط الإبداعي باتجاه السينما والتلفزيون، حيث كتب سيناريوهات لعدة أفلام سينمائية وتلفزيونية.

- الرواية الوحيدة

وكان للرواية نصيب من تجربة محمد الماغوط الإبداعية، تمثل في رواية واحدة بعنوان "الأرجوحة"(4)، وقد خصصنا لها هذه الوقفة النقدية، وذلك على الرغم من أن مجد محمد الماغوط الأدبي لم يُبنَ عليها بصورة رئيسية، بل بني على إبداع الماغوط الشعري والمقالي والمسرحي. وقد اتخذت من رواية "الأرجوحة" موضوعاً لهذه المقالة، وذلك لأن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قدرةً على التعبير عن أوضاع المجتمع ومشكلاته وقضاياه، ومن بينها مشكلة الحريّة، التي تشكل الهاجس الأكبر والأوّل لمحمد الماغوط الأديب والإنسان.

- عنوان الرواية

إن أوّل ما يحتك به القارئ من مكوّنات العمل الأدبي هو العنوان، لذا يعتني الأدباء كثيراً بصياغة عناوين أعمالهم، ترى لماذا اختار محمد الماغوط لروايته الوحيدة عنوان "الأرجوحة"؟ ترد هذه الكلمة في الصفحة الأولى من الرواية، وذلك ضمن السياق الآتي: "بكَ أرتفع، وبكَ أهوي كرجل على حبال الأرجوحة. ولذلك ما قد تراه في القمة قد أراه في الحضيض، وما أراه في الحضيض قد تراه في القمة(392) فهل يعبّر هذا العنوان عن مضمون الرواية؟ وهل يثير فضول المتلقي ويحفزه على قراءتها؟ تلك أسئلة نكتفي بإثارتها، ونترك للقارئ أن يجيب عليها.

- المرجعيّة التاريخية

إذا انتقلنا إلى محتوى الرواية يمكننا القول، وباختصار شديد، إنها صياغة أدبية لمرحلة مفصلية من تاريخ سورية الحديث، ألا وهي أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، التي شهدت قيام دولة الوحدة السورية ـ المصرية، التي سرعان ما تحوّلت إلى دولة بوليسية، ألغيت فيها الحقوق والحريات الأساسية للمواطن، وانتهكت حقوق الإنسان بشكل صارخ لقد تجنب محمد الماغوط أن يحدد المرجعية التاريخية

التي تحيل إليها روايته، ولكنها تتضمن إشارات متناثرة، تساعد المتلقي في تحديد تلك المرجعية. فالكاتب الصحافي (الفهد التَّنبل)، وهو الشخصية الأولى في الرواية، قد اعتقل في 9/ 12/ 1958، وامتد اعتقاله سنة كاملة (438). وكانت سلطات دولة شقيقة، يبدو أنها لبنان، قد أعادته إلى سورية مع ثلاثة عشر منفياً، وفي المركز الحدودي احتجزوه ثلاثة شهور، قبل أن يفرجوا عنه، ثم أعيد اعتقاله بعد سنة "بسبب السبب الذي لم يعرف ولن يعرف أبداً (496). إنَّ المعطيات الزمانية التي تتضمنها رواية "الأرجوحة" شحيحة، ولكنها كافية لجعل المتلقي يعرف أنها تحيل تاريخياً إلى أوائل مرحلة الوحدة السورية المصرية، التي أرسيت فيها أسس الدولة البوليسية.

- الفهد التنبل:

تصوّر رواية "الأرجوحة" تلك المرحلة أدبياً من خلال سرد أحداث تدور حول شخصيات أبرزها أديب مغمور، "عاش حياته شريفاً متوجّهاً داخل مجراه"، هو (الفهد التنبل) الذي ولد ابناً وحيداً لفلاح في قرية تبعد قرابة 300 كم عن العاصمة، وتشكل "نقطة زيت كبيرة في ماء الوطن" (464) أهلها كرماء جداً، ولكنهم مستعدون للموت دفاعاً عن أملاكهم وأعراضهم. أهي بلدة السلمية، مسقط رأس محمد الماغوط؟ كان عمر الفهد تسع سنوات عندما تعرض للضرب بالكرباج على يدي الإقطاعي الملقب (بالأمير)، وكانت تلك الحادثة تجربته المبكرة الأولى مع القمع. ثم هاجر الفهد إلى "المدينة"، وهناك أخذ يكتب في الصحف وينتقد الأوضاع السائدة في بلاده، اعتقاداً منه أنّ العين بإمكانها أن تجابه عشرين مخرزاً" (420). وفي المدينة، التي تشير المعطيات المكانية التي تتضمنها الرواية إلى أنها دمشق، تعرّف الفهد إلى فتاة اسمها (غيمة) التي تمكنت من أن تحكم اللجام حوله، وأن تضع حدّاً للفوضى الجنسية والحياتية التي يعيشها، فأصبحت "أمه ومرضعته وحبّه ومرضه" (402). لقد أحبّته وأحبّها حبّاً عظيماً، وعاشا معاً "أياماً لا تُنسى بصورة غير شرعية، الفم على الفم، والذراع يطوي الذراع" (501)، وهذا أمر محرّم في مجتمع تسوده مظاهر الشرف الجنسي، وعلى رأسها عقد الزواج، ولكنه في حقيقة الأمر مجتمع منحلّ جنسياً إلى درجة "أنّ البغايا لا يشكّلن فيه أكثر من مظهر جانبي من مظاهر الانحلال والبذاءة" (415). وبعد أن عاش الفهد وغيمة معاً أربعين يوماً في تلك الغرفة الحقيرة، تسرّبت

الغيرة إلى نفس غيمة، إذ اعتقدت أنّ حبيبها يخونها مع صديقةٍ قديمة، فهجرته، مما دفعه لأن يغادر مخبأه ويبحث عنها في الشوارع، معرّضاً نفسه لخطر الاعتقال، فهم "يدفعون نصف مليون لمن يأتي به حيّاً أو ميتاً أو محتضراً" (400). وباعتقال الفهد ونقله إلى السِّجن بدأت رحلة إذلال وتنكيل وتعذيب يندر مثيلها في الأدب العالمي.

اعتقل الفهد بناء على وشاية وردت من جارة له، وهي "امرأة شقراء ذات ثديين كبيرين جائعين" (442)، كان قد أصلح لابنها الصغير لعبةً معدنية، بينما كانت أمه "منهمكةً في حفظ النوع" (488). وكانت تجربة السِّجن السياسي التي تعرّض لها الفهد من القسوة والوحشية إلى درجة أنه تمنّى أن يموت ليضع حدّاً لها. فعندما سأله رئيس المحققين: "وماذا تريد إذن يا بنيّ؟" أجاب: "أن أموت".. وأخذ يدق رأسه بالأرض كديك ذُبح بسكيّنٍ قاطعة" (494). أما الأمنية التي سبقت ذلك فهي عدم الخروج من السجن، "وإذا خرجت بالقوّة فسأضع ضمادة سوداء على عيني حتى لا أرى شيئاً في طريقي إلى المطار، وحتى تحزمني المضيقة بالحبال. وإذا لم تعطو لي جواز السفر، سأذهب إلى حدود وطني ومعي موسى مفتوحة لأقطع قطعاً من لحمي ووجهي وقدمي وأقذفها خارج الحدود حتى لا يبقى مني سوى الأصابع التي تقبض على الموسى". وعندما أجابه المحقق: "لن نمنعك من السفر أبداً.. ولكنك ستعود"، ردّ (الفهد): "سأعود، ولكن في نعش" (489). لقد دفع القمع الوحشي الفهد إلى التصميم على الهجرة، مثله في ذلك كمثل الملايين من العرب الذين تغص بهم المهاجر والمنافي.

وفي الساعة الثالثة من بعد ظهر يوم غير محدّد التاريخ، قامت إدارة السجن بالإفراج عن الفهد: "وأخيراً بعد عذاب لا يحتمل... بعد كثير من الشوق والخوف والقذارة والرعب أعطوا الفهد حرّيته.." (590)، فغادر السجن، ولكن ليس إلى المطار وذلك خلافاً لما كان قد أعلنه أمام المحقق: "فما من شيء في العالم يوازي الخطوة الحرّة وقراءة الجرائد وفصفصة البزر وإشعال اللفائف" (591). إنها الحرّية التي لا يعدلها شيء.

وفي المدينة وجد الفهد نفسه وحيداً، "وفي أعماق نفسه جراح وإهانات دفينة" (593). وخلافاً لما أعلنه الفهد في السجن من رغبة عارمة في السفر، يعبّر الفهد في لحظة استرداد حريته عن رغبة مختلفة عن

الرغبة الأولى كلَّ الاختلاف: "لو كان الفهد في القفار في هذه اللحظة لزحف على ركبتيه بين الصخور، ورقد على هضبة قريبة من السماء، ليناجي حبيبته ووطنه... لابد من كلبِ حراسةٍ لهذا الشرق الذليل المنهوب، الذي يرقد خارج لحافه، ومن سرّته تخرج خيول الغزاة وتصهل" (594). لقد جعلت الحريّة الفهد حريصاً على وطنه المهدّد بالغزو، تواقاً لأن يحرسه ويدافع عنه، بعد أن كان القمع الوحشي قد دفعه لأن يكفر بوطنه ويصمم على مغادرته، فالحرية تجعل المرء وطنياً، خلافاً للدكتاتورية التي تجعل الناس يكرهون أوطانهم ويهجرونها.

- المثقف والقمع:

تثير شخصية الفهد أسئلة كثيرة، أبرزها: لماذا تعرّض هذا الكاتب الصحفي لكل ذلك التنكيل الوحشيّ؟ لقد عامله رجال الشرطة والمحققون بشراسة غير عادية. فبعد اعتقاله تجاهلوه إلى درجة أنه "أحسّ أنهم يسلبونه شرفه ومبرر وجوده قطرة قطرة" (420)، ثم حلقوا له شعره الذي كان يعتزّ به، وصفعه موظف السجن على وجهه "وشدّه من أذنه كالجرذ" (425)، وقال له وهو يضربه: "صحفي كلب" (425). وأثناء التحقيق في "المبنى الرهيب" اتبع المحقق مع الفهد أسلوباً جعل توازنه يختلّ "وكاد يفقد عقله" (437). وبعد أن أنكر الفهد معرفته "بالآلة" التي ذكرت في الوشاية، ضربه المحقق إلى أن انهار (441)، ثمّ استؤنف التحقيق، "وسار أو زحف ستين متراً بين أقفاص الشفاه المتدلّية... ستّون متراً من الضمادات والدم والذباب المتجمع في زوايا العيون" (486). لقد تعرّض المعتقلون الآخرون لمعاملة قاسية، من ضرب وجلد وفلقة، ناهيك عن الشتم والإهانة، ولكنّ التعذيب الذي تعرّض له الفهد، يفوق بدرجات كثيرة ما تعرّض له السجناء الآخرون. ما تفسير ذلك؟ أهو الحقد الذي تكنّه النظم الدكتاتورية للمثقفين. ذلك الحقد الذي عبّر عنه وزير إعلام هتلر بقوله "عندما أسمع كلمة مثقف أشهر مسدّسي"؟ تحتوي رواية "الأرجوحة" على ما يؤيد هذه المقولة ويعزّزها. ففي سياق حديثٍ يدور بين الجلادين حول ما يشعرون به أثناء قيامهم بتعذيب السجناء، يتطرّق أحدهم إلى "ذلك المفكّر اللعين"، الذي كان أثناء الجلد "يظل محدّقاً إليك كأنك تضرب رجلاً سواه... كانت عيناه زرقاوين جدّاً، وأهدابهما تنفض الدموع بتثاقل وتعالٍ... لقد جلدته على عينيه... حتى اختفتا تحت الورم، ولم أعد أفرّق بين أنفه

وعينيه" (450). ويتحدّث محقق آخر عن "مفكر مأفون" حقّق معه وأوشك أن يطلق سراحه، وإذ به يقول: إننا نحن المحققين نقع دائماً في أخطاء ميتا... ميتافيز... اللعنة على هذا الاسم، كيف يُلفظ دفعة واحدة، لا أعرف. ثم قلّب بعض الأوراق في مصنف جانبيّ، ثم قرّب إحدى صفحاته إلى وجهه قائلاً: ميتافيزيقي، نعم، ميتافيزيقي، وطبعاً لم تحمل هذه الإهانة، وجلد كالكلب، ولا يزال رهن التحقيق للآن" (439).

إن رجال الشُّرطة، والجلادين، والمحققين في رواية "الأرجوحة" يكرهون المثقفين بشدّة، ولديهم استعداد خاص لإذلالهم وقمعهم.

- عزلة المثقف:

إلا أنّ المثقف لا يعاني من القمع الذي تمارسه الدولة البوليسية فحسب، بل يعاني أيضاً من الوحدة والعزلة داخل المجتمع. فالفهد يعيش في المدينة وحيداً بين الملايين، "وهذا هو الإرهاب اللاذع الحقيقي" (410). وبعد أن اعتقل لم يتضامن معه أحذ من زملائه، بل راحوا ينتقدونه ويوجهون اللوم إليه، عندما جاءت إليهم (غيمة)، وطالبتهم بأن يفعلوا شيئاً من أجله. وحتى داخل السجن "كانت غالبية المعتقلين يكرهون الفهد ويشمئزون منه" (571). "كان وحده، دائماً لم يقبل أحد بمشاركته،

لقد كرهوا الفهد وجعلوا حياته جحيماً لا يطاق" (572). وقد حاول المجرم (دبّاح) أن يستفزّه، وأن يفرض سيطرته عليه بأن منعه من استخدام المرحاض، عندئذ تصدّى له (الفهد)، مستخدماً أنبوباً من الحديد يستخدم في تنظيف دورة المياه (575). إنّ رواية "الأرجوحة" تصوّر مجتمعاً يفتقر إلى الحدّ الأدنى من التضامن مع من يتعرّض للسجن السياسي والقمع.

- تضامن الحبيبة

أما الأشخاص الذين وقفوا إلى جانب الفهد في محنته فقد فعلوا ذلك لدوافع شخصية أو خاصة، وتأتي في مقدّمتهم حبيبته (غيمة)، التي بحثت عنه، وحثت زملاءه على أن يساعدوا، وسعت للحصول على إذن بزيارته في السجن، ولكنّ السلطاتِ المعنية رفضت السماح لها بذلك "لأن الدولة لن تتعامى أبداً عمن يجلس في حضنها وينتف في ذقنها، ونصحوها بالنسيان سريعاً والابتعادِ ما أمكن عن النوم بين المقابر" (479).

لقد "قاست الأمرّين خلال عام من اعتقال الفهد.. استجوبوها مراراً، وسخروا منها، وصفرّوا لها في الشوارع، ومع ذلك

ظلّت مخلصة" (579)، حتى إنها ذهبت إلى منجمة لتعرف "أين هو وما مصيره" (585). لقد بقيت (غيمة) على حبّها وإخلاصها للفهد طوال فترة اعتقاله، "وجعلت من هذا الحبّ شيئاً أسطورياً تُضرب به الأمثال بين العشّاق وطلبة المدارس" (580)، فقدّمت بذلك المثال على أن الحب يمكن أن يصمد، وأن ينتج التضامن مع الحبيب إذا تعرّض لامتحان قاسٍ كذاك الذي تعرض له الفهد.

- تضامن الأمّ

وثمّة شخص آخر تضامن مع (الفهد) ودافع عنه دفاعاً مستميتاً، ألا وهي أمّه، "تلك المجدليّة الهائمة والمرفوضة عبر الحقول الصفراء، عبر دخان الزبل والنيران الخابية في ليالي الشتاء" (401). كانت في الأصل تريد لابنها "أن يكون كما يريدون.. أن ينحني كالخيزران" (402)، ولكنه بعد أن اعتقل هبّت كلبوة للبحث عنه، وبينما اكتفى زوجها بالنحيب وتقديم النصائح والتوصيات سافرت (أمّ الفهد) إلى العاصمة، حيث بحثت عن وحيدها، ووصلت بعد لأي إلى مبنى الإدارة التي تحتجزه، ولكنها لم تتمكن من مقابلته. وفي وقت لاحق تمكّنت من أن ترسل إليه صرّة من الفطاير التي صنعتها بيديها. لقد كان تضامن (أم الفهد) مع ابنها عملياً وشجاعاً في الوقت نفسه، إنّ هذه الشخصية لا تقل جمالاً عن شخصيات الأمّ لدى مكسيم غوركي وغسان كنفاني وحنّا مينه.

- تعاطف من داخل الجهاز؟

وحظي الفهد بشيء من التعاطف، وإن يكن بصورة سرّية، من أحد موظفي السجن. فقد قال له ذلك الموظف الذي استدعاه إلى مكتبه إثر الشجار مع المجرم (دبّاح): "أود أن تعتبرني صديقك الذي لن يفوّت فرصةً لإنقاذك مما أنت فيه" (578). وردّ ذلك المسؤول تعاطفه مع (الفهد) إلى إعجابه بكتابات الفهد وأحاديثه الإذاعية، ولكنه تمنّى عليه في الوقت نفسه أن يكفّ عن تعذيب نفسه وإعداد النار التي ستلتهمه مع طاولته وأوراقه (576). وسواء كان تضامن ذلك المسؤول مع (الفهد) صادقاً أم مجرّد دور يكمّل أدوار المحققين والجلاّدين الوحشيّة، فإن هذا الدور قد أضاف تنويعة إلى صورة المؤسسة البوليسية، ألا وهي أن هنالك في تلك المؤسسة أشخاصاً لم يفقدوا مشاعرهم الإنسانية كلياً، كأولئك الساديين الذين يتلذّذون بإذلال السجناء وتعذيبهم. إلا أن ذلك لا يغير شيئاً على الصعيد العملّي، فهذا المسؤول سيطيع الأوامر وينفذها لأنّ النظام لن يدعنا نتصرّف وفق مشاعرنا" (578).

- **قمع بلا حدود أو قيود**

وعلى الصعيد العملي لم يكن أحد قادراً على أن يقدم للفهد أيّ مساعدة وأن "ينقذه مما هو فيه". فماكنة القمع البوليسي قد أفلتت من كلّ الضوابط القانونية والأخلاقية والإنسانية، عندما قال الموظف المسؤول عن أضابير الموقوفين لأم الفهد: "ولدكِ موقوف باسم القانون"، أجابته: "أيُّ قانون هذا الذي يمنعني من رؤية ولدي؟ الدنيا كلّها تقول أن لا قانون هناك. اللّحام والسائق والسنكري وراعي الغنم... كلهم يقولون أن لا قانون هناك، فبأي وجه تتبرع حضرتك وتؤكّد وجوده؟" (457). وعندما سألت أم الفهد شرطياً عن الشارع المؤدي "إلى قصر الحكومة أجابها بكل وقاحة: "إنها في جهنم، في مؤخرتي" (454). واحتال موظف آخر عليها، فأخرجها من المكتب إلى الشارع وأرتج الباب وراءها (457). أما موظفو الشرطة المكلّفون باعتقال أشخاص ونقلهم إلى السجن، فإنهم لا يتورّعون عن شتم الموقوفين واستخدام القوة المفرطة في التعامل معهم. فعندما اعتقلوا الفلاح العجوز (أبو سليم) في القرية، شتموه وضربوه أمام زوجته والأولاد الصغار (518)، ومع أنّ الضرب في الآليات ممنوع "بصورة رسمية، قام أحد رجال الشرطة بضرب ذلك الفلاح داخل سيارة نقل المعتقلين بكلّ قسوة وحطّم أسنانه: "هوى عليه الشرطي بعلبةٍ أخرى من السردين، ونهض يرفسه رفساً دقيقاً ومحكماً ويصفعه بيديه" (524). وكان رجال الشرطة قد اعتقلوا ابن الفلاح نفسه: "شدّوه من شعره وأركبوه في السيارة وانطلقوا بنفس السرعة" (516). وأمام السجن حاول رجال الشرطة تنظيم ذلك العدد الهائل من الموقوفين في صفوف، وكان الحرّاس يهوّمون عليهم بالعصيّ "وأمطروهم بأقذع أنواع السباب وأكثرها جدّة وابتكاراً" (529). أما الذين نسوا أسماءهم فقد "ساهم السوط إلى حدّ كبير في تذكيرهم بأسمائهم" (530). وعندما وصل "المسؤول الكبير" محاطاً بحاشيته، صرخ الشرطي في الموقوفين: "ألا تسكتون أيها الكلاب؟" واستهلّ ذلك المسؤول كلامه الموجَّه إليهم بالقول: "كلكم كلاب" (531). ثم خاطبهم قائلاً: "اسمعوا أيها البغال" (532). ولخص الفلاح العجوز أبو سليم الوضع بقوله: "إنهم لا ينظرون إلينا بأكثر ما ينظرون إلى بهائم" (535). لقد فقد القائمون على تلك الماكنة القمعية كل المشاعر الإنسانية النبيلة، وعملوا على تجريد ضحايا تلك الآلة الجهنمية من إنسانيتهم.

- **جحيم الماغوط**

أما داخل السجن فهناك موظفون وحرّاس وجلادون ومحققون، على رأسهم مدير السجن. إنه جهاز بوليسي قمعي متكامل، يمارس إذلال السجناء، وترهيبهم، وانتزاع اعترافاتهم بكل وسائل التعذيب وأنواعه. وهؤلاء الأشخاص يستلذون بأعمال التعذيب التي يمارسونها إلى درجة النشوة. فمدير السجن "يكره الرجال الذين لا يصرخون. يحبّ أن تبكي وتصرخ بكلّ طاقتك بمجرد أن ينظر إليك. إنه يحبّ بكاء الرجال وبصوت مرتفع، يحب العويل الطويل عبر القاعات الصامتة" (428). يحذر الشرطي الفهد منه قائلاً: "كن حذراً معه.. حذراً جداً، وإلا ستقضي بقيّة حياتك بلا أنف أو أذن أو أي شيء تطاله يد ممدودة من وراء الطاولة" (428). وبالإضافة إلى مدير السجن هناك رجال شرطة يمارسون الحراسة ونقل السجناء وتعذيبهم. ويتمتع هؤلاء الأشخاص بصلاحيات مطلقة تمكنهم من شتم السجناء وضربهم وتعذيبهم وحتى بقتلهم. ففي بداية فترة اعتقال الفهد صفعه موظف السجن على وجهه بقوّة، ومضى به موظف آخر "وهو يشدّه من أذنه كالجرذ عبر ممرات وأبواب ودهاليز... وما انفك يضربه عند هذا الدهليز، ويقرّعه عند ذاك" (425). وأثناء نقله من الزنزانة إلى "البناء الرهيب" الذي يجري فيه التحقيق، هدّده الموظف الذي يرافقه قائلاً: "حركة واحدة وأنا أفرّغ هذا المسدّس في رأسك" (437). أمّا التعذيب فليس هنالك من حدود لوحشيته، ولا من قيود على وسائله وأساليبه: "لم نترك وسيلة إلا واستعملناها... غرسنا الدبابيس تحت أظافره وأخذنا نضربها كالأوتار؛ أجلسناه عارياً على اللهب البابور وفي الماء المثلّج، ضربته بمطرقة على أضلاعه.." (449). ولا يمارس رجال الشرطة أعمال التعذيب مكرهين، بل يجدون لذّة كبيرة في ممارستها. يردّ شرطي على سؤال زميله: "هل الضرب ممتع؟ ـ بل ومُسكر أيضاً، وخاصّةً عندما لا تصرخ الضحية، حيث يصبح عملك أشبه بنوع من البطولة الخارقة... يجب أن تشارك في العملية شخصياً كي تحسّ بنشوتها... يجب أن تكون في الداخل، رافعاً مرفقك إلى أقصى ما تستطيع، محدّقاً بعينيك في الجلد المخضّب، والأرجل المرفوعة كأرجل الماشية في الهواء" (450). كما يقوم هؤلاء الشرطيون بالأعمال الأقذر، كمسح بقع الدم وغيرها من مخلفات أعمال التعذيب: "لا أبالغ إذا قلت لكم إنه لو جمعنا باستمرار قشور اللحم والسياط وكتل الدم المتجمدة

المتدفقة من أفواه السجناء، وملاقط الممرضين، لكان عندنا جبل كامل من هذا.. ولكننا نمسح كل شيء حتى ليبدو كل شيء نظيفاً ولامعاً في الصباح" (451). أما الشريحة العليا في هرم المؤسسة البوليسية القمعية فهم المحققون. إنهم يعاملون المعتقل بلطف في أوّل الأمر، ولكن أحدهم سرعان ما ينقلب إلى وحش كاسر عندما لا يدلي المعتقل بالاعترافات والمعلومات المطلوبة. فعندما أنكر الفهد معرفته "بالآلة" التي استجوب بشأنها، قال له المحقق "صارخاً كالرعد: هل ترى هذا القلم؟.. بإمكاني أن أضعه مع محبرته في مؤخّرتك إذا لم تقل لي أين الآلة.. وهوى على وجه الفهد بالمحبرة الزجاجية.." (440).

وبعد برهة "مدّ المحقق يده كالسيف وهوى بها على الفهد بشكل أفقي، فأصابته في عنقه، وهوى على إثرها على ركبتيه وهو يعوي كالذئب" (441).

- المجتمع المدني

في مقابل هذا الجهاز البوليسي القمعي هناك مجتمع مدني مفكّك ومنحل أخلاقياً، ولا يتورّع بعض أفراده عن القيام بدور المخبرين والوشاة، كالجارة التي صلّح الفهد لعبة ابنها، "فكافأته" بأن وشت به زاعمة أنها رأته يفكك آلة معدنية ويركبّها، فسببت له تعذيباً وحشياً فظيعاً، وكافأها المحقق على وشايتها بأن أوصلها بسيارته "إلى حافة فراشها" (443). ومن نماذج ذلك المجتمع المدني زوجة صاحب البناية التي استأجر الفهد غرفة صغيرة فيها، إنها تتظاهر بأنها لا تهتم إلا بالشرف، وذلك مع أنّ "المقذوف المنوي في بطنها، والذي لا يمت إلى زوجها بصلة، كافٍ لإنجاب أربعة فيالق بشرّية على الأقل" (409). وهناك المنجمّة (نظميّة) التي "كانت في صباها مومساً، وفي كهولتها قوّادة، وفي شيخوختها منجمّة" (583). وهناك صديقة (غيمة) القديمة، وهي فتاة شهوانية، تسعى لإثارة الفهد بحركاتها الجنسية وأثدائها (502). كذلك فإنّ سكان البناية الذين يتظاهرون بالعفّة والشرف، ولكنّهم في حقيقة الأمر "غابة من الأعضاء التناسلية الموغلة في بعضها.. زوجة الطبيب وزوج القابلة، خطيبة الطالب وخطيب الأرملة.. الخ" (409). أما غير المتزوجين من الرجال فهم من ضحايا العادة السرّية... الذين يصاب أحدهم بالصرع إذا ما رأى حلمةً عارية ولو في فم طفل يحتضر" (410). فضفاف نهر بردى" تزدحم بالنساء المحجبّات، وقد جلسن على إلياتهن الرجراجة، بينما يقابلهنّ على الضفة الأخرى

صف من المراهقين والبؤساء المهجورين، وقد استلقوا على بطونهم كجنود الحرب، حتى لا يفوتهم منظر السراويل الفاقعة، والأفخاذ المنتوفة بالملاقط، عندما تنهض امرأة وتجلس أخرى" (417). إنه مجتمع يسوده الكبت والانحلال الجنسي الشديدين على حدّ سواء. حياة ملايين الناس فيه "ملفوفة بالخوف" (408)، يسيرون في الطرقات "منفصلين يائسين، ولكنهم يتميّزون غيظاً من دون سبب.. ويكفي سقوط قطرة مرطبات على قميص أحدهم لأن تجعله أكثر شراسة من ابن عرس" (415). إنه مجتمع من "التعساء والمنفيين" ليس بيد أعضائه حدّ أدنى من التضامن.

- المهرّج العجوز

إلا أن رواية "الأرجوحة" تنطوي على شخصية ليست مدينية ولا مثقفة ولا معارضة في الأصل، ولكن ممارسة السلطة الدكتاتورية القمعية دفعتها إلى موقع المعارضة، ألا وهو الفلاح العجوز (أبو سليم)، الذي اعتقل رجال الشرطة ابنه بحجة أنه "شتم الشعب"، ثم اعتقلوه بالحجة نفسها، وعندما تمنّع قليلاً لأنه كان يتأهّب للذهاب إلى الحصاد، ضربوه أمام زوجته والأولاد الصغار، وجرّوه إلى داخل سيارة تغصّ بالمعتقلين. "كان جوف السيارة خليطاً خانقاً من الرؤوس والركب والأنفاس الكريهة، خليطاً متراصاً لا تنفذ منه الإبرة إلا إذا ضُربت بمطرقة" (521). وفي الطريق إلى المعتقل تعرّض أبو سليم للضرب المبرّح على يدي شرطي، وذلك لمجرّد أنه ردّ بصورة ساخرة ومضحكة على تفوهاته المهينة: "كان الوحيد في هذا الخضم الهائل من المعتقلين الذي لم يكن فمه مجرد ثقب أو فوهة.. بل كان فماً بشرياً على أحسن ما يرام" (532). وعندما جاء "المسؤول الكبير"، واستعرض الموقوفين، كان أبو سليم "الصوت الوحيد المغامر الذي شكا أمامه من تعرّضه للضرب" (534). وبمواقفه وكلماته الساخرة الجريئة بصورة عفوية أصبح أبو سليم "القيادة النبيلة الحاسمة لهؤلاء اليتامى" (532). و"البطل المجلّي في هذا المضمار". كان الأشخاص العاديّون لا يرون فيه "أكثر من مهرّج عجوز يثير الضحك"، أما الفهد فقد أدرك أن المزاح والتهريج والرضوخ الحتمي... طبقة شفافة، تخفي تحتها من الخوف والاستنكار لكل الأشياء المفروضة ما يكفي لزعزعة مدينة بأكملها" (544).

وفي إحدى المرّات تعرّض أبو سليم لعقوبة الجلد على القدمين (الفلقة): "تكاثر عليه رجال الشرطة، وأدخلوا ساقية في حزام

البندقية، وانهالوا على قدميه ضرباً بالسياط المحمّاة بالشمس، بينما هو يصرخ وينتفض ويحفحف قدميه ببعضهما كأنّ جبالاً من الجمر تتراكم فوقهما" (553). وفي حادثة أخرى ضربه معتقل مختل عقلياً بأداة حادّة من صفائح علب السردين، فكاد يقتله، (558)، ولكن أبا سليم تجاوز ذلك كلّه بمرحه ومزاحه وتهريجه ويلعب الورق... وكانت "كلمة واحدة من مثل هذا الصوت المضحك الحاسم كافية لأن تعيد إلى الصحراء لذتها وبكارتها في آن واحد، وتجعل الكلاب الهائمة تتغذى وهي شامخة الرأس من عظام كل الجلادين والمنافقين" (537). إلا أن مصير هذه الشخصية الجميلة قد أغفل بمجرد الإفراج عن الفهد وعدد من السجناء.

- أغشية الطغيان

ماذا يخشى الحكام من مجتمع هشّ ومفكّك ومنحل كهذا؟ ولماذا يعرّضونه لكلّ هذا الإذلال والتنكيل والقمع؟ من المؤكد أنهم لا يفعلون ذلك عبثاً، بل لهم ذرائع ودوافع وأسباب وأهداف. أما الذرائع فهي إيديولوجية، كحرية الوطن، والبلاد والشعب، ومحاربة الإقطاع، والتصدّي لأعداء الشعب، علماً بأن الشعب "هو العمّال والفلاحون" (527) الذين يتعرضون للقمع والتنكيل. يخاطب "المسؤول الكبير" جموع المعتقلين أمام السجن قائلاً: "نحن بطبيعتنا وطبية ثقافتنا وتركيبنا الموضوعي لا نسيء إلى أحد، لأننا هنا في خدمة الشعب، وأنتم منه وإليه.. إنّ أحداً لن يسيء إلى الشعب الذي منحنا السلطة الكاملة" (534). كذلك فإن الكاتب الصحفي الفهد متهم بأنه "كان يشتم الكادحين، يشتم الشعب كله" (469)، إن هذا القمع الوحشي كله يتم باسم "حرية الشعوب"، يقول موظف السجن للفهد: "ما يهمنا في الوقت الحاضر هو حرّية الشعوب قبل حرّية الأفراد" (565). إن هذه الشعارات والمفردات تنتمي إلى إيديولوجية سياسية معروفة.

ولكن أية مفارقة في أن يقمع الشعب باسم حرية الشعوب، وأن يقمع الفلاحون والعمال باسم الكادحين، فبهذه الذريعة الإيديولوجية، "كانت الطليعة الغازية تفتح أبواب المنازل ـ منازل العمال والفلاحين بحثاً عن أعداء الشعب" (512).

وباسم هذه الشعارات "هُدّدت المدن بالقصف عن بكرة أبيها إذا لم تنفجر ضاحكة من الأعماق" (513). إنّ الشعب مطالب بأن يوقّع عرائض الموالاة، وأن يعبرّ عن فرحه وبهجته، أمّا المعتقلون فسيطلق سراحهم "إذا تعهد كلّ فرد بأنه لن يتدخّل في

السياسة" (541). لقد بيّنت رواية "الأرجوحة" أن هذه الشعارات ليست أكثر من ذريعة للسيطرة والتسلّط على الشعب والمجتمع. فالسلامة العامّة التي اعتقل هذا العدد الهائل من الناس بحجة المحافظة عليها، هي في حقيقة الأمر "مصلحتكم أنتم" .. أما "الترّهات عند الفقراء والبائسين فقد كُتبت بأصابع مجفّفةٍ لتوّها من العطر والحليب.. إنها ليست إلا أفكاراً لذر الرماد في العيون.. إنها أغشية الطغيان" (497). ويتمثّل البعد المادي لهذه السيطرة في كلّ ما تعود به السلطة المطلقة على ممثليها من امتيازات ماليّة واستهلاكية وسيّارات وخدم وحرّاس ونساء ومكاتب فخمة. أمّا البعد السيكولوجي فإنه يتمثّل في إشباع نزعات التسلّط والغرور والساديّة الكامنة في نفوس أصحاب السلطة ورجال الشرطة والمحققين وغيرهم من العاملين في المؤسسة البوليسية القمعية. إن عيني "المسؤول الكبير" تحملان في بؤبؤيهما الأسودين "بذرة البداوة وجمرة الطغيان" (531)، وهو يقف أمام المئات منفرج الساقين "كأنّ القارّات الخمس تربض بين قدميه" (537). فهذا "المسؤول الكبير" الذي لا يزن أكثر من ستين كيلو غراماً، حتى إذا اعتبرت سوطه وقبّعته من صميم أنسجته وخلاياه، واحد من الذين أخلصوا للصحراء حتى آخر ذرّة من شرفهم.. واحد لو كشطت جلده بالموسى لترسّب على حدّها أطنان من وبر الإبل وزغب الماعز... إنه هندي متوحّش، وما اللون الأبيض هذا إلا نتيجة قرون لا تعد من البغي.." (537). أما النزعة الساديّة التي تجعل المرء يتلذذ بإذلال الآخرين وتعذيبهم وسماع نواحهم وعويلهم، فهي قاسم مشترك بين الجلادين والمحققين ومدير السجن. إنها شخصيات سادية بكلّ ما في هذه الكلمة من معنى، تحرّكها "الرغبة الوراثية في الذلّ.. المتعة الساديّة في الإصغاء إلى ملايين الأفواه تصرخ: النجد النجدة" (508).

- وأقفر كل شيء

إنّ تبعات هذا النوع من السلطة على المجتمع معروفة، وفي مقدمتها توليد رغبة عارمة في الهجرة لدى الأشخاص الذين يتعرضون للقمع. فالفهد، ذلك الكاتب الصحفي الذي عاد إلى الوطن وهو "يبكي من الفرح" بلقاء وطنه وأهله وشعبه الحبيب، لم تكن لديه آنئذٍ أية رغبة في العودة إلى المنفى: "اسأل أي طائر إذا كان يريد العودة إلى المنفى، سيرفض ويبحث عن أقرب مقلاة إليه ولا يعود" (496). أما الفهد فلم يعد لديه بعد أن تعرّض للاعتقال والإذلال والتعذيب سوى رغبةٍ واحدة، هي أن

يخرج إلى المطار (489) أي أن يهاجر أو يعود إلى المنفى. وعلى مستوى الوطن ككل "أقفر كلّ شيء، وتوارى متورّماً ومتعفناً كأقذار الأذن في أمكنة بعيدة لا تطالها أعقاب البنادق. وهل يمكن لكلّ بنادق العالم أن ترغم عصفوراً على أن يغنّي إذا كان لا يريد ذلك؟ وهل تستطيع أعظم هيئة قضائية في التاريخ أن تقاضي أحقر ديك في أصغر قُن في العالم لأنه لا يصيح عند شروق الشمس؟" (580). إنّ الدكتاتورية تدمّر الوطن والإنسان معاً، ولكن من الملاحظ أنّ (الفهد) لم يتوجّه بعد إطلاق سراحه إلى المطار، "ففي هذه الساعة الكئيبة من الليل حبيبة نائمة، ووطنه يشخر، وعليه وحده أن يبقى مستيقظاً، فلابدّ من كلب حراسة لهذا الشرق الذليل المنهوب" (594). وبذلك برهن (الفهد) على أنه عاشق حقيقي لا يتخلى عن حبيبته، ووطني حقيقي لا يتخلى عن وطنه، خلافاً لأولئك الذين يدعون الحرص على الشعب والوطن والسلامة العامة، ولكنهم يمارسون التسلط والطغيان. إن الوطن يتحوّل إلى سجن كبير إذا ألغيت فيه الحرّية: "الأمور واضحة كضوء الشمس، هناك حرية وهناك عبودية" (497). إنّ مصادرة حقوق الإنسان وحرّياته تؤدي حتماً إلى تدمير الوطن. فالحرّية والوطن توأمان وصنوان لا يمكن أن يزدهر أي منهما بمعزل عن الآخر.

● وبعد:

فإن "الأرجوحة" هي رواية محمد الماغوط الوحيدة، ولكن ذلك لا يقلّل من أهميتها. وفيها عبّر الكاتب بأسلوب روائي عن تطورات سياسية ومجتمعية يصعب التعبير عنها من خلال جنس أدبي آخر. قد يخطر للمرء أن يرى في هذه الرواية سيرة ذاتية، وفي الكاتب الصحفي (الفهد) قناعاً أدبياً لمحمد الماغوط نفسه. ومهما يكن حجم المكوّنات السيرية الذاتية التي تنطوي عليها رواية "الأرجوحة" وشخصية "الفهد" فإنه لابدّ لنا من أن ننظر إلى هذا العمل بصفته عملاً روائياً تخيلياً، وإلى تلك الشخصية بصفتها شخصية روائية متخيّلة، إنّ محمد الماغوط في نظر معظم الناس شاعر وكاتب مسرحيّ وكاتب مقالة فحسب، ولكن لا يجوز لنا أن ننسى أنه روائي أيضاً، وأنه لا يمكن الإحاطة بتجربته الإبداعية بمعزل عن رواية "الأرجوحة" صحيح أنها روايته الوحيدة، وأنها تنطوي على ثغرات فنّية كبيرة.

ولكنّ هذه الرواية تعدّ واحداً من أكثر الأعمال الروائية السورية المعاصرة جرأة وصدقاً وعمقاً، على الرغم من كلّ ما ينسب إلى كاتبها من "فطريّة".

- **هوامش وإحالات:**

1- **راجع: لؤي آدم، محمد الماغوط، وطن في وطن، دمشق: دار المدى، 2001، وهو كتاب يقع في 500 صفحة. انظر أيضاً مراجعتنا النقدية لهذا الكتاب في جريدة (البعث)، 20/ 7/ 2005، ص 8.**

2- **محمد الماغوط، سأخون وطني، هذيان في الرعب والحرية، دمشق: دار المدى، ط4، 2004.**

3- **ارجع إلى: أعمال محمد الماغوط، دمشق: دار المدى، 1998.**

4- **المصدر نفسه، ص 389 ـ 593. الأرقام الواردة في النصّ هي أرقام الصفحات في هذا المصدر.**

❑❑

العجائبي.. في رواية
(فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج

سعداني يوسف ـ الجزائر

يشغل العجائبي في "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" حيزاً مهمّاً، ذلك أنّه يرتب مسارات الحكاية المتشظية على تخوم المستحيل، والذاكرة، والحلم، والتيه المرعب. وداخل هذه العوالم الخارقة نلمح حيرة الراوي، وتردّد المروي له بين الواقعي وفوق الطبيعي(1) إزاء الأحداث المروية.

وما دام الأمر كذلك، فإنّ العجائبي يهندس الفضاء ويمنحه المعنى المحتمل. وبقدر ما يفعل ذلك لا يفتأ يهدده بالهدم، والمسخ، والقلب. وانطلاقاً من هذا الحضور المهيمن نتبيّن خضوع التحولات الفضائية إلى سلطته. وفي الوقت ذاته يسهم في تنضيد البنية الطوبوغرافية للقصة. كما يتدخل في توزيع الأمكنة التي تبدو متنافرة ومتصارعة. ويمكن أن نتفحص ذلك من خلال التعارض بين الأعلى والأسفل. ويمتح هذا التنظيم الفضائيّ مقصديته من عجائبيّة فضاء العتمة.

فعلاً، إنّ القلعة منفى الحكماء السبعة تتموضع في أعلى قمة، وتجاور الكهف الذي سيحدّد مستقبل المدينة، ومصير الحكاية. وفي الموقع المرتفع ذاته تقع مقبرة الشهداء. إلا أنّ هذا المنفى لا يلبث أن يُخرق بنفق سريّ ممتد بين القلعة والبحر. وهنا، أيضاً، يصبح التواجد في أعلى الهضبة إمكانية لفتح وضعية الانغلاق، وإن بدت النظرة شاملة للمدينة، والبحر من هذا المكان الشاهق مجرد خطوة في المغامرة العجيبة.

لم يكن الانتقال من الكهف المسدود إلى الخارج المحظور كافياً للتحرّر من الانتظار والتأجيل الذي يأسر بعض القصص. واستكمالاً لهذا الإيقاع استقبل العلماء الراوي بعد سبعة أيام من الصمت. فكأنّ الحكاية القادمة من غيبة القرون الثلاثة لا غنى لها عن البياض الذي انتهك الليلة المارقة عن الزمن الأرضيّ. بيد أنّ ما بعدها موغل في البياض. فالليلة الثامنة بعد الألف فاتحة عصر أبيض. وهذا ما تجسّد في النوارس البيضاء، وشمس اليوم الثامن. ولكن، على الرغم من الإشراق العلويّ ظلت ألوان قوس قزح غير واضحة للبشير الموريسكي. وطبعاً، سيتنامى نتيجة ذلك

الغموض، ويتمدّد زمنياً وفضائياً. ومن ثم فإن الإحساس بالغرابة هو أول انطباع يصرّح به الراوي "لم يفاتحني العلماء إلا بعد سبعة أيام من الصمت... لم يتكلموا على الإطلاق بالرغم من إدراكهم لدهشتي التي كانت تقرأ في عيوني. الذي أثارني وسط هذا الجو الخرافي هو موقع القلعة الذي كانوا يرون من خلاله المدينة بكاملها والبحر..."(2) من أجل ذلك لابد أن يكون القصر مشمولاً بهذه الرؤية. وفي هذه الحال، نلفي مصير الحكاية رهين استراتيجية الأعلى والأسفل.

وفوق ذلك، فإنّ تأثير العجائبيّ في الفضاء يظهر جلياً من خلال لعبة الألوان المتضادة، وتوزيع الظلال والأنوار، والمزاوجة بين جماليات التصوير البصري والتجريدي في تشكيل بنية دائرية. لكن الدائرة، في هذا السياق، ليست مجرد حيلة شكلية. إنّها طقس وجودي وكوني يضمن عودة الذاكرة المتحدية لشهريار بن المقتدر المهووس باغتصاب النور. بل هي فضلاً عن ذلك حركة في اللانهائي. ثم إنّ المتلقي سيكتشف أنّ الدائرة دوائر. وأنّ المركز مشتّت وعصيّ عن التحديد. قد يحصره في الكهف، ولكن في نهاية المطاف سيفاجأ بأنه اختزل حقيقة الدوائر المتناقضة. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا التدافع ناجم عن تصارع الحق مع الباطل. ممّا يعني أن نور الخير، وظلام الشر هما من يقف وراء حركة المركز المتعدد.

في فضاء الدائرة تحدّد مصائر الشخصيات، والأحداث، ومقامات السرد. وفي هذا الحرم المفتوح تتعرّف الحكاية على نفسها، وعلى أسرارها المستترة. "ومعادلة الحضور بالغياب لا تستقيم بثنائية أو ازدواجية ما. الأمر أشبه ما يكون بذوبان الضوء في العتمة... وباستمرار العتمة تكون الغيبوبة ويكون الماضي"(3) ذاكرة للحاضر والمستقبل. ولا ريب في أنّ التواصل بين هذه الحلقات الزمنية سيُفضي إلى اكتمال الدائرة. لذلك يجد الراوي نفسه منقاداً في نهاية الحكاية إلى الكهف. وليس هذا الارتداد سوى عودة إلى نقطة البداية.

ويمكن معاينة تجليّات الدائرة على صعيد الحكي. إذ إنّ المادة الحكائيّة، وبالأحرى بعضها يقدَّم للمروي له بطريقة ذات صلة بتجلّي الدائرة. ومن ثم ليس غريباً أن يروي سيدي عبد الرحمن المجدوب الحكاية، وهو متمركز وسط الحلقة، والنّاس من حوله. وإذا كان هذا الشكل الهندسيّ من تقاليد الحكي الشفاهيّ، فهو أيضاً تجسيد لفضاء معماريّ مغلق

ومعتّم. أو هكذا يفترض أن يكون. وفي هذا السياق تتناظر حركة الثعبان أمام الجمع الدائر بالراوي سيدي عبد الرحمن المجدوب بحركة شهريار بن المقتدر المنعزل في قصره. ومن الواضح أنّ التفافه ذو قيمة رمزيّة. فمثلما دار حول نفسه مطولاً تحرّك بسرعة احتفاء برقصة الموت. ولاشك أن المتلقين للحكاية قد شاهدوا كيف بدأ يقضم جسمه انطلاقاً من الأسفل حتى وصل إلى الرأس.

ووفق الطريقة ذاتها ينهض الحكي داخل القصر. إذ "لا يمكن أن يكون إلا دائرياً، ومستمراً"(4). فالحكايات التي تحكي غير منتهيّة ومرجأة. وحتى العلاقة بين الراوي دنيازاد، والمروي له شهريار بن المقتدر تبتدع لنفسها فضاء دائرياً للتواصل. وبناء على ذلك قفز الطاووس الذي فقد الوزارة وعينيه وسط الحلقة متسائلاً عن حقيقة الراوي(5). ويبدو أنّ القدر الدائري لحكاية البشير الموريسكي كان مرسوماً منذ الزمن الغرناطي. وهذا ما انكتب يوم "حمل كمشة من الرمل ثم رماها في الفضاءات وتمنّاها أن لا تعود إلى الأرض. ولكنها نزلت على البحر، مشكلة دوائر متداخلة صغيرة وكبيرة(6). وما يحدث ليس إلا تفعيلاً لها.

ومن جهة أخرى، قد لا تتحمّل الدائرة زيف قوّال القصر فتضيّق عليه الخناق. وتجرّده من لباس الخداع. ولهذا السبب لم يعد هناك مجال للحكاية المتنكّرة. إنّ الحكاية الخالصة لم تستعد ذاكرتها فقط، وإنّما أصبحت تمتلك كامل الحضور بين المتلقين الذين تخلّوا عن السماع السلبي. كما قد تحوّل الدائرة إلى آلية لتنفيذ العقوبة. فنجد أن شهريار بن المقتدر يعاقب وزيراً تجاوز وزنه سبعين كيلو بوضعه داخل دائرة السرداب المغلقة. وما كاد يتخفّف من العشرين كيلو الزائدة حتى مات جوعاً خشية السمنة. وداخل دائرة السوق الشعبية يموت، أيضاً الفأر الأسود بمسحوق العشب الأسود. ولهذا، سرعان ما كان أفراد الشرطة ينصرفون

عن حلقة الحكي؛ وربما تمركزوا على أطرافها(7). وإذا ما انتهكوا حرمة الدائرة، فلا مفرّ من المواجهة حتى لا تظل الحكاية مبتورة. وحينما تعرّض عبد الرحمن المجدوب إلى الاعتداء أغلق الحاضرون الحلقة على الشرطة، ولم يتأخر العالم السابع في الدفاع عنه(8) باستماتة.

وقد تصبح الدائرة علامة عار. وعلى هذا فإن إشارة (+) كانت مختومة على صدر والد المارانوس وهي تتوسط دائرة صفراء

إمعاناً في إذلاله. وفضلاً عن ذلك فإن الكهّان قد تحلّقوا كالقردة من حول إزابيلا القشتالية وفرديناند الأرغوني. تتأكد الوظيفة العقابية للدائرة لما يعلن البشير الموريسكي من خلال المواجهة التليفزيونية عن بتر لسان الخضر الأكذوبة، وسمل عينيه، ثم تركه يدور في حلقة مفرغة على ظهر دابة عجوز. وفي مقابل ذلك، كان رد فعل شهريار بن المقتدر أن يغرق البشير بسيل الأسئلة في دائرة الجنون(9).

يبدو أن الدائرة تُعبّر، بالإضافة إلى ذلك، عن الكمال. فالحاكم الأول مستثنى من الرواية التاريخية لأنّه في دائرة التنزيه. والحلاج يصرخ في وجه القتلة بعد إكمال استدارته. وبالفعل، فإن القوس الثاني الموجود دون اللوح، بقي سراً دفيناً بمصرعه. أو كما صرّح الراوي، أننا نشعر به ولا نلمسه، ونحس بقربة ولا نفهمه. لذلك قدوم البشير الموريسكي من الزمن الغرناطيّ بعد ثلاثة قرون هو بحث عن استدار القمر الذي لم تكتمل دورته بعد. وإنّ الآخر المجهول، الذي وهبته دنيا زاد بياض جسدها لا يبلغ اللذة القصوى إلا إذا مدَّ لسانه إلى استدارة سرّتها، ويديه إلى نهديها اللذين لم يفقدا استدارتهما، وامتلاءهما. ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن دنيا زاد التي كانت تقدح الحكاية بالجسد، إذ نلفيها في مواقف استثنائية تلملم ثيابها حتى توصلها عند السرّة، فتبيّن استدارتها الكاملة التي تضع المروي له شهريار بن المقتدر في حالة من الضياع، والاحتراق بين الرغبة والحكي. وعندئذ تصبح الحلقة فضاء ضرورياً لموت عبد الرحمن المجذوب(10). فكأنّ الكمال الروحيّ لا يتحقق إلا في الدائرة.

كذلك هو الشأن بالنسبة لفضاء المدينة المؤسس على جماليّة الدائرة. فالبحر نصف دائرة تحيط بالمدينة. والسور الطويل الذي أنجزه العلماء السبعة يشكّل معماراً نصف دائري. وإذا كان يواجه البحر، فهو أيضاً يطوّق قسماً كبيراً من المدينة، وفي الوقت ذاته، يكاد يفصل القصر ومحيطه عنها. لذلك لا يتردّد الحكيم شهريار في تسييج المدينة بدائرة عسكرية مدجّجة بالأسلحة. غير أنّ "الكورس الجنائزيّ الواسع يلف المدينة بكاملها، يحتل أهم شوارعها الرئيسية... ينطلق من بيت إلى بيت ليتوقف بشكل جماعي عند الحدود المتاخمة للقصر..."(11) الذي اقتحمه العلماء السبعة بصحبة الفرقة الانتحارية الأولى، "بينما بقي عمال البحر يحوطون المكان في شكل دائري..."(12)، ولعل المهم في هذا

المشهد هو الحرص على توسيع الدائرة تأكيداً على أنّ الخلاص الجماعيّ لا يتحقق إلا عبر هذا الفعل".

كانت الدائرة قد اكتملت عند باب القصر الواسع. لم يعد يسمع شيئاً سوى خشخشة النيران المشتعلة في أماكن مختلفة وصراخات رجال الإطفاء وهم يحاولون السيطرة على النيران(13). وحينئذ كان الزمن ينسحب من استدارة الليلة السابعة بعد الألف، ليبدأ دورة جديدة مجهولة الملامح. لذا استجاب الراوي الموريسكي لنداء الذاكرة، وانصاع لفتنة الزمن الدائريّ، ولم يقو على دفع الحالة الأندلسية التي تلبسته. وكأنّ التماهي بين عبد الرحمن المجدوب وحمود الإشبيلي تصريح بالتئام آخر المغامرة بزمنها الأول. ولاشك في أن تعذيب البشير الموريسكي بالخشبة الدائرية المطوّقة

لرقبته(14) مؤشر على غبن المدارات المغلقة. فمن جهة الفردوس الغرناطي مفقود. ومن جهة ثانية زمن أمدو كال جحيم حارق.

وفي هذا الصدد أسند للطبيعة مهمة تثبيت فضاء الدائرة. فالمدينة محاطة بالتلال(15). ومثل هذا التخطيط الهندسي يسمح بالاطلاع على بعد آخر من أبعاد جدل الأعلى والأسفل. فالمدينة تتموضع في مكان منخفض بالنسبة للقلعة والكهف. والتلال أرفع قليلاً منها. وبفضل ذلك تتشكّل حركتان متعاكستان. فالأولى من الأسفل نحو الأعلى ويسوقها القصر. والثانية من الأعلى صوب الأسفل يقودها العلماء السبعة.

ومن الواضح أنّ تراتبية الفضاء تصوّر رؤية الراوي إلى الصراع الأزليّ بين النور والظلام. غير أنّ حواريّة السماء والأرض تمتد إلى العالم السفلي. فالسجون الموجودة تحت الأرض صورة للفضاء الجهنميّ.

وضمن هذه الفضاءات تستشرف الحكاية تخومها القصوى. وعبر اجتياز عتمات الكهف، والذاكرة، والمدينة تتحقق الاستدارة المشعة. فالدائرة "تطمح إلى أن تحيط العالم دون أن تقفله. إنها ترسم حدوده ولكنها تحافظ في انحناءة تقوّسها على الغريزة التي تفتح العالم لكل ولادة جديدة"(16). ولهذا لم تنطو الحكاية على نفسها إلا بعد تبدّد الليلة السابعة بعد الألف. وهذا يعني أن المروي له قد أصبح حين خُتم الحكي في مواجهة حدّ فاصل بين ماض مضاء، ومستقبل محجوب. ومن ثم إضاءة العتمة يستدعي عودة الحكاية محمّلة بسواد جديد.

ونستطيع أن نرصد وسط الدوائر التي تلف المدينة بنية نجمية للطرق السبعة(17). الموصلة إلى بوابات القصر. وليس صدفة أن تحتضن الدائرة نجمة سباعيّة. فهو نوع من التآزر الفضائي، والتحاور بين اللامتناهي والسحري. ولا شك أن العجائبي يتأصل أكثر في مثل هذا الفضاء. وهكذا، فإنّ الشوارع دوماً مغلقة، مظلمة وضيّقة. والشيء نفسه نلمحه تحت الأرض. فهناك الأنفاق، والدهاليز، والسراديب، والأدراج الملتوية، والصراط المستقيم* الذي يسلب الكائنات كينونتها، ثم يلقي بأنقاض أجسادها في الظلمات.

وفي الواقع، إنّ هذا كله يغري فضاء المتاهة بالتوسّع. وعلى هذا فإنّ حركة الراوي مرتبطة دائماً بالعتمة التي تفيض عن حدودها. ولكنه في الوقت ذاته لا يكف عن الرحيل إلى الينابيع الأصيلة للحكاية المتناثرة في أزمنة وفضاءات عجائبية. بل يمكن القول إنّ العجائبي هو الذي يتحكم في سيرورة الحكي سواء كان مرئياً أو لا مرئياً.

وعلى ما يبدو، لم يكن الإلحاح على العدد سبعة سوى* لهذه الغاية. فهو مبطّن بالدهشة والإلغاز. كما أنّه يؤطّر بحضوره الكبير الفضاء، والزمن، والشخصيات والأفعال، والأقوال، والأشياء، والحكاية نفسها. لذلك إذا سحب منها انحرفت الدلالة وتوقفت أن تكون محيّرة. ومن ثم فهو جدير بالتأمل. زد على أنّه يحمل إيحاءات أسطورية، واعتقادية، واجتماعية(18)، ويرمز أيضاً إلى النصر والبقاء بوصفه العدد الذي عن طريقه تنقسم الحياة الإنسانية(19). غير أن الترحال العجيب في متاه الذاكرة لا يتحوّل إلى فعل إذا ساد الظلام. فالسواد* هو الذي يؤمّن السعي نحو شتات الحكاية. وبدون قدرته الفعّالة لا يمكن للإشعاع أن ينبثق من العتمة التي تصبغ بلونها كل شيء.

وهذه الطاقة لا تتجلّى فقط في المظهر اللوني للسواد، بل إنّها تتولّد من باطن الغياب. لذلك لا تكتسب البنية الظلامية قيمتها الفعلية من تكرار مفردات تحيل على الدكنة، والحزن، والموت، والجنازة، والاحتراق، والأدخنة، والرماد، والانطفاء، والحجب، والاختفاء، والعمى، والقطران فحسب؛ وإنّما لأنّها مولّدة لفائض المعنى. وقد تعمد إلى قلبه. وهذا ما تنجزه عملية التلقي.

وعليه فإنّ الحد بين البياض والسواد دقيق. ولعلّ هذا ما تجسّد في الليلة السابعة بعد الألف وما بعدها، وفي جنوح الراوي إلى

تبديد الظلال الزائفة، وملء بياض الحكاية. ومن هنا تتقابل حركة الغربان والنوارس، وتُملأ المزهريات البيضاء(20) برماد الشهداء*. وفي هذا الإطار تندرج الصورة المزدوجة للخضر. فهو السيد ذو الوجه الأبيض، والجواد الأبيض، واللباس الأبيض. ومن جهة أخرى، نكتشف صورة ثانية للقدّيس الذي ينزل إلى المدينة مساء محمّلاً بالحرائق. ومن يراه يصاب بالعمى الفوري ويفقد ذاكرته، والقدرة على السمع. وقد يتحلّل جسده. لذا ينبغي إحكام غلق النوافذ، والأبواب، والآذان.

مع ذلك يتنامى المسخ بأشكال مختلفة. ويتبدّى بوضوح من خلال التحوّلات التي تطال الزمن، والفضاء، والشخصيات، والأحداث. فالمدينة هجين مشوّه؛ فلا هي جمهورية ولا هي ملكيّة. إنّها "هوية كيان متبدل وممتسخ... هذا الحيز الذي كان متميزاً ومؤثثاً بعدّة لازمته طول السرد، أضفت عليه بعداً فانتاستيكيا"(21). فلا غرو أن يصير الحمار نوعاً من الغزلان في جملكيّة ـ نوميدا ـ أمدو كال.

في هذه الحالة ستكون تجربة التحوّل مؤلمة. وهذا لأنّها تخضع إلى العنف. فالجسد مستباح بالتدمير. ويُمكن استكشاف ذلك من خلال وحشيّة حملة الختان، ومعاقبة الجسد بسمل العيون، والبتر، والتسميم، والحرق، ودفن الجثث حيّة.

ويقرّبنا من هذه الصورة الدموية مشهد الحكيم شهريار بن المقتدر وهو يشوي جسدين بعدما أكل رأسيهما. كما أنّه توعّد الوزراء الذين يزيد وزنهم عن السبعين كيلو بأن يشوي أجسادهم ويوزّع لحومهم. وفي هذا السياق نعلم من الراوي أنّ أبا عبد الله قد نزع لحمة من ذراعه وشواها(22) لصغير كان على حافة الموت.

ويبدو أنّ التورية من السمات البارزة للعجائبي. فغالباً ما يلجأ الراوي إلى الإخفاء والتنكر. إنّ عيون العسس مختبئة تحت نظّارات سوداء، والحكماء السبعة ملثّمون، والستائر سوداء، والكمامات تسد الأفواه، والأبواب موصدة، والنوافذ مغلقة والأسرار مخفيّة، والأدخنة تحجب المدينة المطوّقة بالأسرار والدوائر وحظر التجول. بل إنّ هذه السمة تتعمق بتدخل الخارق. فالسمكة ـ المرأة العاشقة ـ تنقذ البشير الموريسكي من الموت. وبوزيان القلعي يخرج من عين الحوت الذي أواه من القتل. ومن جهة ثانية يتلقّى المروي له عناصر عجائبية أخرى. فثمة تلميحات إلى إحياء الموتى، وتمديد عمر الأحياء، ومعرفة الغيب، والسير في الماء، وتسخير الجن، واللجوء إلى قدرات

السحر وطاقاته الخفيّة.

وما دامت الحال كذلك، فإنّ حضور العجائبي كان ضرورياً. وليس من قبيل المصادقة أن يكون تأثيره حاسماً في عودة البشير الموريسكي إلى الكهف. ويبقى ما سيتحقّق في المدينة العجائبية محكوماً بحركة الحكاية بين الأعلى والأسفل. ولكن هل تخلّصت نهائياً من الظلام؟ ثم لماذا ظلّت ماريوشا معلّقة بقلق الغياب؟.

الإحالات:

1 - Voir Tzvetan Todorov, Introduction à la litterature Fantastique, éd Seuil (points), PARIS, 1970, p37.

2 - واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، دار الاجتهاد، الجزائر، 1993، ص.69

3 - محمد عبد السلام، حين يستعير الكاتب خياله من الواقع، اليوم السابع، باريس، فرنسا، العدد 249، السنة الخامسة، 1989، ص.39

4 - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1992، ص.44

5 - واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص.242

6 - المصدر نفسه: .317

7 - ينظر المصدر نفسه: 18، .253

8 - ينظر المصدر نفسه: 266، 272، 273، .497

9 - ينظر المصدر نفسه: 106، 245، 361، .362

10 - ينظر المصدر نفسه: 19، 145، 162، 217، 342، 381، 421، .491

11 - المصدر نفسه: .471

12 - المصدر نفسه: .474

13 - المصدر نفسه: .477

14 - ينظر المصدر نفسه: .239

15 - ينظر المصدر نفسه: .466

16 - جان بييريشار، بول إلوار (دراسة تطبيقية) تر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1990، ص.128

17 - ينظر واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص393.

* هو السجن التركي الذي حبس فيه البشير الموريسكي.

* تكرر العدد سبعة مائة وستاً وخمسين مرة صراحة بالاشتمال على لفظ أسبوع خمس عشرة مرة. كما ذكر الرقم سبعة مضاعفاً، وعند تبسيطه يصبح ثلاث عشرة سبعة. (رقم 14 ذكر خمس مرات ورقم 21 ذكر مرة واحدة -

10+3=13)+(رقم 70 ذكر عشر مرات، رقم 73 مرة واحدة، 487 مرة واحدة، 700 مرة واحدة، 7000 مرتين، 700 ألف مرة واحدة، 1700 مرة واحدة، 1769 مرة واحدة، 1687 ثلاث مرات، 1967 ثلاث مرات، 1987 مرتين).

18 ، ينظر عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1987، ص24، وما بعدها.

19 ـ عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط1، سنة 1978، صص392، 395.

* تكرر لفظ السواد مائة وإحدى وثلاثين مرة في الرواية، وبالتحديد ستا وستين مرة في الكتاب الأول، وخمسًا وستين مرة في الكتاب الثاني. ويتضاعف هذا المعجم الفني إذا رصدنا لغة الراوي المتلونة بالعتمة.

20 ـ ينظر واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، صص245، 327، 498.

* إذا كان البياض هو اللون الغالب على المزهريات المعبّأة برماد الشهداء، فإنها إلى جانب ذلك، وردت لمرة واحدة بلون أخضر، إكراماً لرماد جثة النينوي المتفحمة، ينظر المصدر السابق، ص.169

21 ـ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكيّة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، سنة 1997، صص254، .255

22 ـ ينظر واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، صص134، 261، 303.

❑❑

رواية القارورة
رواية المسكوت عنه.....
رواية الحب والحرب معاً....

نـزار نجـار

في صباح بارد في أواخر فبراير (شباط) 1991م، كانت السماء بيضاء صافية، وخالية من ضجيج طائرات إف15 المقاتلة، لقد وضعت الحرب أوزارها، والمدينة استيقظت متعبة مجهدة، وترك الحمام البلدي مخلفاته اللزجة على أجهزة صفارات الإنذار فوق المباني الحكومية...

ومنيرة تلملم جراحاتها، تداري خيبتها! وأية خيبة!!

هكذا بدأ يوسف المحيميد روايته "القارورة"، التقط الخيط النهائي من نسيجها، ثم رده إلى صدر صفحاتها الأولى، تماماً كما يفعل الفنان في لوحته، حين يجعل الألوان المنثورة تتقابل وتتشارك في كل جزء، وبلمسات ريشته المدربة يوازن مساحاته اللونية، فيرد الفرع إلى الأصل، في تناغم وانسجام، يلقي في عين المبصر المتأمل ما آلت إليه قدرته على الصهر في وحدة عضوية، بين الطبيعي وغير الطبيعي، ذلك أن طراز التعبير هنا يكمن في قدرته على إحداث تجاوز بين الفعلي والخيالي، والواقع والحلم، والكاتب ذو اهتمام كبير بذلك التداخل بين عالم الواقع وعالم الحلم، عالم الفعل وعالم الكابوس، لكنه في الوقت نفسه يعرف كيف يقبض على ناصية القارئ، يشده إلى ملاحقة السطور، وتتابع الفصول، وهي ملكة قلّ أن تجدها في الكتاب السعوديين...

جاءت الرواية في أكثر من مائتي صفحة لترسم رسماً دقيقاً ملامح منيرة الساهي، شخصيتها الرئيسة، حتى إن القارئ يحس بأنفاسها، ويصغي إلى مناجاتها وهمسها وهي تداري حزنها وبوحها وألمها، ولا شك أن الروائي يسبغ رؤيته الخاصة، وهي الرؤية التي لا بد أن تكون معاصرة، سواءً وعى الروائي ذلك أم لم يع،

ومنيرة الساهي واحدة من النساء في المجتمع السعودي، تعرضت لكذبة وأية كذبة، طعنتها في الصميم، وقلبت لها الأحلام الوردية، والطموحات المشروعة، في أن يكون لها رجل وأن تحب، وأن تعيش كما يعيش سائر الناس، لكن الكذبة الكبرى أصابتها إصابة مباشرة...

"كنت أشعر أن القدر ثقيل وعاصف ومدوّ، ولا يمكن لأحد دفعه بعيداً، كان القدر يشبه مظلياً قفز من طائرة مروحية على ارتفاع عشرين ألف قدم، ولحظة أن حاول مراراً أن يفتح مظلته الشراعية فشل، ولم تفتح المظلة اللعينة، فسقط سريعاً وثقيلاً وحاسماً كحجر، سقط بشكل مدوّ على مساحة صغيرة جداً من الأرض، مساحة لا تتجاوز المتر المربع الواحد، كنت أنا (منيرة) المتر المربع من الأرض، وكان المظلي الساقط كحجر هو القدر"

ألا توجد في لحظة حاسمة، يد تبادر وتفك حبل المظلة للمظلي: القدر، حتى يسقط بطيئاً فأتمكن من اتقاء خبطته العنيفة القاتلة؟! كانت تدعو دائماً: اللهم لا أسألك رد القضاء، ولكن أسألك اللطف به!...

لقد انتهى كل شيء... فر من بين يديها... ولم يعد في السماء إلا قمر خائب مهزوم، وهذه الرياض التي رأت فيها أحلامها وآمالها، وحبها الذي ملأت به الطرقات والمحلات والمطاعم والمقاهي من شارع التخصصي وحتى شارع العليا مروراً بشارع التحلية، ومن المطعم الصيني ومطعم مكسيم اللبناني وحتى مقهى روما وحلويات باتشي، ذلك كله صار قبض الريح، أوهاماً في أوهام.. بعد أن كشف المغطى، وبان المرج وذاب الثلج، وتجلت الكذبة الكبرى لدى المثقفة الواعية والصحفية البارعة منيرة الساهي!..

لقد انتهت الحرب الآن!..

انتهت على الصعيد الداخلي (منيرة وأهلها وبيتها وحبها) وانتهت على الصعيد الخارجي (حرب العراق، عاصفة الصحراء، غزو الكويت)، انتهت حرب قلب منيرة وعواصفه التي انطلقت بشغف العاشق لتحصد اليباب!.. ستة أشهر مضت وهي (الزمن الروائي للقارورة) كسبت وخسرت فيها حباً خاطفاً وعاصفاً كما لو كان حرب نجوم، وفيه فقدت منيرة مشروع درجة الماجستير في علم الاجتماع، وكانت قد تركت الكتابة الصحفية أيضاً بعد أن (هاج) أخوها العائد قبل سنوات من أفغانستان، وأرجع أسباب كل ما حدث لها من خديعة إلى كتاباتها الصحفية في زاوية (ورد في آنية)، وحمل الأب مسؤولية عبثها ورعونته وضعفه في لجمها وكسر أنفها:

– المرأة تحتاج كسر خشم!..

وقال إنه: (سيطحن حب رأسها الذي لم يطحن بعد).

لكن حسن العاصي أو المدعو علي الدحال هو الذي طحنه بخديعته المتقنة، هذه الرواية سعودية مائة في المائة، لأن مثل هذا الحدث (حدث التزييف والتستر وراء اسم مستعار) لا يمكن أن يمر في بلد غير السعودية، ربما، لأن الخاطب يعرفه الأهل جميعاً، الإخوة والأقارب أبناء الخال والخالة وأبناء العم والعمة لأنه سيلتقيهم في مناسبات كثيرة، وليس من المقبول أن تمر ستة أشهر وهو يمثل هذا الدور حتى يوم الفرح!.. والأسرة نفسها (الغائبة الحاضرة في الرواية) ستعرف بالصهر الجديد، الذي دخل محيطها، وسيدعى غير مرة إلى التعارف الأسري كما يحدث في بلدان العالم، ولكن ذلك لم يحدث، ولن يحدث!! وهنا تتجلى براعة الكاتب، هنا تتجلى جرأته في طرح ما لا يطرح، إنه يوهمنا بأن هذا يمكن أن يحدث، على الرغم من أن منيرة الساهي ليست بنتاً عادية، بل هي كاتبة لامعة، وصحفية معروفة، ألم تستطع أن تمرر خبراً عن خطوبتها لهذا الأفاق الكذوب، والصحف السيارة طوع يمينها، وهي تكتب باسمها الصريح لا باسم مستعار!! لكنها اللعبة الروائية، والفن الذي يوسع حدود الصرخات، إن إشاعة الروح المأساوية في هذا المنظور الروائي أعطاها بعداً إنسانياً عميقاً، بل منحها قوة في توسلها الجمالي والفني، فكل ما تقع عليه العين ينسجم مع محتوى الرواية، وهذا التداخل السردي الذي يختلط فيه الداخل بالخارج يهبها المتعة والتلطف، ويعطيها وضوح الرؤية على المستوى الفكري، والصلابة والتماسك على المستوى الفني، كل ما في الرواية مكتوب عن عمد، مع سبق الإصرار، ومشمولات الفضاء المكاني تمثل محور التعارض داخل المتن الروائي (منيرة وأخوها محمد، منيرة ومديرة الدار،...) والشخصيات الفاعلة تتوازى وترتكز على محوري صراع، يتجلى في الفارق الواضح بين أنماط التفكير، وطبيعة الشخصية الرئيسة لهذه الرواية، جيل الأبناء في جهة، وجيل الآباء في جهة، صورة الأب مزعزعة وقد فقدت دورها.. (الأب يعلق دائماً دون أن يفعل شيئاً– الشيوخ أبخص!)

– "كل شيء كان مكتوباً..." (تقول منيرة..)

صدقت أمي في مقولتها التي تحقق لها الأمان النفسي دائماً: المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين!..

لقد كان مكتوباً أن يسافر أخي صالح في دورة تدريبية إلى بريطانية، كان مكتوباً أن ينصرف عنا أخي محمد في تجارة العسل والعود..

كان مكتوباً أن تخرج أمي وسعد وأختي

منى في مساء الثالث عشر من يوليو العام الفائت..

كان مكتوباً أن يتبقى علي كتابة جزء تحليلي مهم في رسالة الماجستير لأقع تحت إغراء استكمال الكتابة والبحث فأبقى وحدي دون أن أشاركهم الذهاب إلى مطعم هارديز...

كان مكتوباً أن أرفع السماعة تحت إلحاح الرنين حتى تصطدم كيمياء قلبي برموز صوته...

كان مكتوباً أن يغريني بمتابعته لزاويتي الصحفية الأسبوعية "ورد في آنية" حتى أتماهى معه بالحديث والحوار، حتى يتحول ذلك إلى تأوهات ونهنهات وغزل صريح ومكشوف...

كان مكتوباً أن أراه للمرة الأولى وتتشرنق عيناه الجميلتان في قلبي الضعيف المحروم...

كان مكتوباً...

كان مكتوباً... (الفصل39)

لقد تقمص علي الدحال (اسمه الحقيقي حسن العاصي) شخصية رجل مهذب ومحترم ومحب.. وضع لنفسه اسماً بديلاً، ورتبة عسكرية بديلة، وأهلاً بدلاء، وبدأ مطاردته لمنيرة، ومطارحته حبه إلى درجة الجنون، على الرغم من أن له بيتاً وأولاداً وأماً وأباً وزوجة، وذلك كله خارج نطاق لعبته السرية التي أتقن خيوطها، مخفياً كونه مجرد جندي (حارس برتبة جندي أول) متحولاً إلى قائد برتبة رائد يقوم بدور خطر وسري في الحرب العشوائية، وكانت منيرة مثل عاشقة عمياء تقودها عصا العاطفة، تلك العصا التي تضرب وتلوي الحقائق وتسوق الوهم، كانت شاة ضالة وقانعة...

وعلي الدحال (حسن العاصي) أفنى عمره جندياً مراسلاً يقف عند باب مكتب الرائد صالح، مثل كلب بلدي!..

* في الرواية خطان متوازيان للعبة الشيطانية:

- خط لعبة علي الدحال مع منيرة الساهي.

- وخط الحرب الطاحنة (بعد أن أعلن صدام حسين أن الكويت جزء من العراق، وأن الفرع عاد للأصل)

ولا أحد يدري زيف الحرب ودجلها من الداخل..لا أحد يعرف الدسائس والمؤامرات فيها.

الحرب القذرة مثل دسائس ومؤامرات ابن الدحال، كان يسخّر البشر، بل حتى القدر تآمر معه أيضاً، حتى جهاز اللاسلكي كان يصيح:

- رائد علي.. رائد علي!..

وخارج هذا الإطار كانت هناك حرب، داخل عالم منيرة والدحال، هناك حرب صغيرة تدار بمهارة وحذق وشطارة!..

هل كانت منيرة هي الكويت؟.. وأرض المعركة هي جسدها فحسب!..

– (أنت يا علي الدحال تمتلك فكراً عسكرياً رائعاً وخادعاً، وأنت مجرد جندي مراسل!.. أم أن كويتك هي أنا؟ وأرض معركتك جسدي فحسب)ص140،...

– أحبك.. (قال لها):

بينما كانت المدرعات والمجنزرات العراقية تتأهب في أطراف البصرة، في حين كانت عواطف ابن الدحال المدرعة تجهز ذخيرتها صوب روحها وهي تضع إحدى وعشرين قذيفة تجاه قلبها الضعيف المتلهف.

ولم تمض سوى أيام حتى صارت الكويت الصغيرة المحافظة العراقية التاسعة عشرة، وأصبحت منيرة المحافظة الثامنة في أملاك الدحال السرية بعد ستة صغار وزوجة!..

علي الدحال مثل دولة عظمى تملك أسلحة ودراسات ومخابرات.. كان ابن الدحال إذ يهيئ الكمين ويرمي حوله القش وأوراق الشجر، منتظراً أن تقع فيه غزالة شاردة، لا يعرف ما إذا كانت الغزالة الشاردة الضالة هي العراق وقد وقع في فخ الكويت، أم هي الكويت وقد وقعت في فخ العراق...

علي الدحال يجهز صواريخه المحملة برؤوس عشق زائف كي يصوبها إلى قلب هش متلهف... ولم يكن يظن أن لعبته تلك سوف تنتهي إلى عشق حقيقي!!؟

في ليلة الفرح كشفت الكذبة، بعد ستة شهور، لم تعد منيرة (منيرة) بل صارت (منطفئة) إلى حد الهلاك، كلمات موحية ومؤثرة، شفافة وشاعرية، والقارورة كيف ستتسع لكل هذه الأحزان والأشجان، كيف تستوعب ذلك من دون أن تنفجر وتتشظى..

مسكينة أيتها القارورة!...

مسكينة أيتها المرأة البلهاء الخرقاء الساذجة...

ماذا فعلتم لمنيرة حتى خدعت هذه الخدعة الشيطانية..

هل كنت يا علي الدحال تحسو على وجهها رماداً حتى تكون عمياء فلا ترى سواك؟

هل كان الرماد بيد الدحال يعادل السلاح الكيماوي في يد حاكم العراق؟

في النهاية...

خمشت منيرة بأظافرها الطويلة (وقد نبه القاضي أخاها ليرغمها على أن تقص أظافرها الطويلة) صمت المدينة.. وأظافرها كانت السبب في الخراب!.. لو تستطيع أن

تخمش منيرة بأظافرها صمت العالم على مأساة المرأة (هنا)!!

وتكتمل الدائرة، بتآلف السرد الروائي.. وهذه منيرة تلملم شتات أحلامها وآمالها وتوقها وحبها.. هذه منيرة تلمح عبر زجاج نافذتها المظلل قمراً خابياً مهزوماً في سماء المدينة.. لقد فر كل شيء... وهذا صكّ حريتها بيدها... أية حرية، وأي صكّ؟!..

كانت لعبة، لعبة رخيصة جداً، لا رثاء لها، ولا عزاء للنساء أمام سلطة الذكورية، وماذا تفعل منيرة؟.. ماذا تفعل أمام هذا المتسلط عليها... ماذا بوسع القارورة أن تصنع؟!..

مع خطي الرواية المتوازيين، مع الحرب وعواصفها تطرح قضية المرأة في المجتمع السعودي، قضية حيوية وآنية، ظاهرة وواضحة، المرأة... الحريم، المرأة التي تزيد من رقعة الهموم الأسرية في السعودية، تتكاثر هذه الهموم، وتندلق على مساحة الرواية (المائتي صفحة وعشرين صفحة أيضاً) طولاً وعرضاً، المرأة عبء على الأب والأم، وعلى الإخوة وعلى الأهل والأقارب والعشيرة، حتى لو كانت مثقفة واعية، وكاتبة صحفية لامعة، لقد طالبوا أن تحذف اسم القبيلة من اسمها عند النشر، اقترحوا عليها أن تكتب باسم مستعار!! وفي النهاية حملوها تبعة الخديعة، في النهاية كان الأخ الهائج مثل كلب يردد:

- أكيد، كانت تعرف حكايته!..

- أكيد، إنك يا ملعونة تعرفين حقيقته وساكتة

- المسألة واضحة أنت مخططة معه يا فاجرة

- هذا نتيجة الدلال والدلع (هذا الكلام موجه إلى الأب)

- هذي الثقة العمياء يا أب يا محترم

- هذه الحرية التي تطالبين بها في خرابيطك يا أستاذة (هذا الكلام موجه إلى منيرة)

ويتصدر موضوع القهر، القهر الاجتماعي والقهر السياسي على الأغلب الأعم ثنايا السرد الروائي... نحن مقهورون.. ولا أدري لماذا هذه الرواية تشعر القارئ بالقهر.. القهر على ما حدث في العراق والكويت، القهر على ما حدث لعلي الدحال ومنيرة، القهر على ميثاء الشابة الطافحة بالحياة والحب، وقد انقلبت إلى مجرمة بين ظلم زوجها وظلم أبيها.. القهر على فاطمة الحساوية وقد غرر بها (معيض أو بندر)... القهر على المرأة المجهولة التي رافقتها غاسلة الموتى إلى حتفها وقد شهدت طقوس دفنها، القهر على حسناء نزيلة سجن النساء العام، وهي لا تبرح غيبوبتها الطويلة، القهر حتى على غنيمة زوجة حسن العاصي الحقيقية، القهر

على ثلاث عشرة امرأة يطالبن بقيادة السيارات، يلبسن لباساً محتشماً، ولم يخالفن قواعد السير في البلد ومع ذلك فقد صرن من الساقطات الداعيات إلى الرذيلة والفساد في الأرض.. القهر.. القهر..

في البيت كانت منيرة الوسطى، المهملة، ليست الكبرى التي تتحول مع الزمن إلى أم بديلة، وتكتسب أهمية مضاعفة، وليست الصغرى أو آخر العنقود التي يتحبب لها الجميع، ويستلطفها الأهل في البيت، أو الأقارب خارجه،..

– كنت لا أجد الأمن الوجداني، وأتعرض للإهمال والنسيان من الجميع في البيت، أو لحالات اقتحام جسدي ممن هم خارج البيت، لم أصدق أن أسمع شخصاً أو رجلاً بصوت رخيم وملائكي يقول لي:

– يا حبيبتي.. يا عمري..

لم يأت أحد طوال سنواتي الثلاثين (عمر منيرة) ويكتشف مناجم جسدي وكنوزه! لم أتوقع أن أجد رجلاً يتغزل أياماً بأذني أو بعيني الرائعتين! أو أن يحكي لأيام عن ثمرتي صدري، وهو يقول إن العالم كله يقف ذليلاً على حلمة صدرك!!..(!!)

– كنت أنثى، مجرد أنثى مهضومة الجناح كما يراني الناس في بلادي، أنثى لا حول لي ولا قوة، كنت أتلقى فقط، كالأرض التي تتلقى المطر وضوء الشمس والفأس! كنت أتلقى كل شيء بخنوع، حتى الحب!..

تفيض الرواية بالقهر، تفيض بنغمة واحدة، متنامية، ومتصاعدة، نغمة مدهشة، تأخذ بك وتلفك من أول الرواية إلى آخرها، والكاتب المحيميد يكتب بتوتر مدهش، المرأة هنا لم تعد إنسانة، المرأة ممسحة، وأخو منيرة يريد أن يكسر خشمها، وأن يطحن حبّ رأسها الذي لم يطحن بعد، لماذا؟..

المرأة مقهورة، المرأة مضيق عليها في البيت، في الشارع، حتى في غرفتها... بين أهلها، بين الناس..

(أنا مجرد امرأة متلقية، كنت دائماً متلقية ولست مستقلة، كنت تابعة لأبي في طفولتي ومراهقتي، وسأكون تابعة لزوجي في شبابي، ثم سأتحول تابعة لولدي المراهق، الذي سيأمرني وينهاني، وسيكون وليّ أمري والوصيّ عليّ)!!..

– قالوا لي إنك أنثى.. وعليك أن تظهري أنوثتك، أن تسبلي عينيك، وأن تملئي وجهك بالمساحيق والكريمات مثل مهرج يلفت الأنظار، قالت لي أمي: إن الرجل يحب أن تكون امرأته متعطرة، ومتجملة، وخطواتها بطيئة لا تخلو من الغنج والدلع!.. قالوا عليك أن تهتمي بشكلك كي تلفتي انتباه الذكور!.. اللعنة، ليذهب هؤلاء عن طريقي، ليذهبوا جميعاً إلى الجحيم.

"- اللعنة على العالم يقيس البشر ويفاضل بينهم بعجيزاتهم ومؤخراتهم! هل أصبح العالم ينظر إلى المرأة من خلال فتحة الشرج!"ص72.

المرأة متاع، ومضيق عليها في كل شيء، في الرأي، في السكن، في النظام الاجتماعي، أعراف بالية وعادات، وهذه الرواية رواية الحب والحرب، رواية القهر الحريمي، والمرأة المهزومة المضطهدة التي لا حول لها ولا قوة... روح منيرة الأسيانة ترفرف فوق كل صفحة، والكاتب أعطاها الكثير، روحها تطوف بك، هذه شوارع الرياض، هذه دروبها، كلها لا تتسع لأحزانها، روح منيرة الساهي هي روح كل امرأة في هذا البلد، وهذا البلد بطوله وعرضه لا يتسع لخيباتها وانكساراتها..

دعاوى كثيرة تقف في وجه المرأة، الأعراض، صور الشرف، الزلل، الخطوات المرسومة، أصداء أقوال وكلمات عاشت وصدرت في الماضي السحيق، ولا تزال تجد طريقها إلى زماننا، وكان حقها أن تبيد من زمان طويل..

المرأة مشرنقة، المرأة- القارورة عرضة للكسر، والتشظي، المرأة لعبة الرجال، وتسليتهم، بها يلهون، وهذا الدحال يلهو بنا- نحن النساء- هذا الدحال يلهو حتى بالمثقفة الواعية المستنيرة.. الدحال يطبق ذكورته، يطبق على منيرة نظريته الخسيسة، يطلق لؤمه وحقده، يريد أن يثأر من أخيها (فيها)، لماذا لم يثأر لنفسه من الرجل.. لماذا يثأر من منيرة بالذات؟.. ومنيرة مثال الذكاء والثقافة والأحلام والطموح، ولكنها كانت اللعبة- الضحية وهي (غلطة الشاطر بألف غلطة).

لقد أتقن يوسف المحيميد رسم شخصية منيرة وتماهى فيها، لذلك سار مع تجلياتها، ودخل مخدعها، وأصغى لوجيب قلبها، ونبضات روحها الشفيف، والرواية بين يديه جاءت شجرة دائمة الخضرة، متجددة الملامح والسمات، جعلنا نتفيّأ ظلالها، ونستريح تحتها.

رواية القارورة قراءتها ممتعة، وهي تسجل لكاتبها تطوراً هاماً في التمكن من أدواته، وإن كنت آخذ عليه الفصل الأخير، الفصل الحادي والأربعين الذي أنهى به الرواية، وكان لها أن تختم في الفصل الأربعين، كان لها أن تتوقف عنده في نهاية مفتوحة لكل التخيلات والتهيوئات...

لقد تنامى الحس الاجتماعي لدى الكاتب مع الخط السياسي المرهف للرواية، في لغة عذبة، مشرقة وسلسة، تنامى بحرفية متقنة، وسرد قريب إلى النفس، قريب إلى الروح، وأنا أعدّ هذه الرواية بالذات إضافة إلى قائمة الرواية العربية المعاصرة، بل هي إنجاز هام يجري الآن مع الإنجازات الجديدة في حقل الرواية العربية.

هل هذا هو كل شيء؟.. هل انتهت منيرة الساهي إلى الضياع التام؟.. هل هذه الحياة لم تكن إلا هباء.. هل ضاعت منيرة؟.. ستقوم منيرة، ومعها منيرات كثيرات، وسوف تستمر الحياة على الرغم من وجود الدحالين، هنا وهناك، ستبقى الرواية- القارورة مفتوحة النهاية، ومنيرة ستتابع حياتها، الدحال موجود لم ينكسر له قلب، لأنه بلا قلب... وسيكون هناك حبّ كبير يهدم الفواصل، وستكون هناك حياة جديدة، وأناس جدد، وسيكون للقارورة موضع آخر، ربما تصلح في المستقبل لفيلم أو مسلسل، في السينما أو التلفزيون، ومنيرة هي كل النساء، تعيش أوهاماً وأحلاماً، منيرة لها قلب عامر بالأشواق والتوق والحبّ، وهذه الرواية تقول أشياء كثيرة، وتحقق كسباً للرواية السعودية أولاً، وللرواية العربية ثانياً، لأن شخصية منيرة الساهي ستظل في الذهن طويلاً، وحكاياتها الجذابة، الجريئة، الفاضحة، ستظلّ تدين وتجلد.. وربما توسع حدود الصرخات في ليل له آخر... وفي عتمة ستزول حتماً....

❑❑

المعرفة الروائية من شخصيات نفطية: قراءة في الشخصية الروائية لمدن الملح

مريم رحمتي تركاشوند ـ إيران

مشروع منيف الروائي

لعبد الرحمن منيف روايات كثيرة منها: الأشجار واغتيال مرزوق 1971، قصة حب مجوسية 1973، شرق المتوسط 1975، حين تركنا الجسر 1974، النهايات 1977، سباق المسافات الطويلة 1979، عالم بلا خرائط بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا 1982، الآن هنا أو شرق متوسط مرة أخرى 1999، عروة الزمان الباهي، لوعة الغياب، أرض السواد، بين الثقافة والسياسة، رحلة الضوء، ذاكرة المستقبل و... (1)

كتب عبد الرحمن منيف رواياته في مشروع فكري متجدد لأنها عكست في جزئياتها فكراً حياً وخيالاً خصباً ونفساً روائياً ملحمياً تاقت إليه الرواية العربية، فتحدث عن كل شيء، ونسج الحدث من خيوط التاريخ وأسبغ عليه الكثير من الدلالات الرمزية. إنه صاحب مشروع إبداعي متجدد امتدّ مع رواية "شرق المتوسط" 1975 التي أحدثت ضجة كبرى بين أوساط القراء العرب أثناء صدورها، ربّما لأنّها لامست بشكل باكر موضوع القهر السياسي. (2)

لعل روايات منيف، رغم تناولها لتاريخ الجزيرة العربية تارةً، وتاريخ العراق تارة أخرى، كانت تهدف إلى مستوى أعمق، وهو المستوى الذي يشتمل على تاريخ المنطقة ككل، آخذين في الاعتبار أن "منيف" ذاته كان يحيا بلا وطن في منطقة ليس لها هم سوى الحديث عن الأوطان ليل نهار (3). فأصبحت روايته مرآةً "للوجع والألم والحزن والهزيمة والإخفاق والظلم والقهر والاستبداد وللثنائيات كالقديم والحديث، الواقع والمتخيل، البداوة والحضارة، الصدق والكذب، التفاني والإخلاص، النفاق والخيانة

الثبات والفوضى. ترمز الصحراء في رواياته إلى فضاء الذات العربية على حين يرمز البحر فضاء الآخر الغربي". (4)

لم يكن منيف في مشروعه الروائي قصد مكاناً محدداً أو شخصاً بعينه، فكان يكتب تاريخاً آخر مغايراً للتاريخ الذي كتبه ويكتبه السادة والحكام ويهدف من خلالها تحقيق العدالة والحرية للإنسان ومعالجة موضوع استقرار القوم العربي تحت نير الظالمين وإيقاظهم من نوم الغفلة.

قد حاز "منيف" جائزة القاهرة للإبداع الروائي العربي، في أعقاب المؤتمر الأول للرواية العربية، المعقود بالقاهرة عام 1998 وذلك لخماسيته "مدن الملح". حيث أشارت لجنة تحكيم مؤتمر الإبداع برئاسة المرحوم الأستاذ الدكتور "إحسان عباس" في سبب منحه الجائزة: لإعادتها قراءة التاريخ العربي بمفهومه الإنساني بعيداً عن تاريخ المؤسسات الرسمية وإدانة لها وهي تفتح أبواباً واسعةً أمام الرواية العربية وتعد تجربته فيها التجربة الروائية الأوسع والأجرأ بين التجارب الروائية العربية في التعبير عن قهر السلطة واستبدادها والأكثر تطوراً في التعبير عن الواقع العربي وهي الرواية الوحيدة بين الروايات العربية التي تتناول موضوع النفط بشكل ملحمي أقرب إلى موضوعها الأساسي.(5)

خماسية مدن الملح

بدأ عبد الرحمن يكتب روايته الكثيرة الأصداء، خماسية الأصداء "مدن الملح" للتعبير عن أهدافه السياسية، في الثمانينات راصداً من خلالها التعبيرات التي طرأت على المجتمع الصحراوي العربي عقب تحوله من مجتمع بدائي يحيا وفق مقدرات حياتية ثابتة وقاسية، ثم اكتشاف النفط وتحوله إلى مجتمع نفطي غني وما ترتب عليه من تغييرات في السلوك والعادات المميزة لهذا المجتمع. فالقارئ يرى تصوير حقبة من تاريخ المنطقة العربية "بكل ما انتابها من ألوان التغيير والتحول، ولعلنا، لن نبالغ إذا قلنا إنّ عبد الرحمن منيف من خلال خماسيته "مدن الملح" يكتب تاريخاً آخر مغايراً للتاريخ الذي يكتبه السادة والحكام". (6)

تعد خماسيته: التيه (1982)، الأخدود (1985) تقاسيم الليل والنهار (1989)، المُنبت (1989)، بادية الظلمات (1992)، ملحمة روائية عربية يروي فيها "منيف" بأسلوبه المتميز مرحلة الانتقال الصعب من البداوة بحياتها البسيطة والطيبة إلى النفط بشروطه القاسية التي غيرت طبيعة البشر والأرض، ويرسم صورة لتشكيل المدن في

الصحراء، وكيفية ترسيخ قيم جديدة في مكان صحراوي ثم إخضاع هذا المكان لسطوة الشركات النفطية (7). فمدن الملح التحام الرواية بالتاريخ فيروي التاريخ فيها بملابس الرواية فهي سرد روائي تاريخي "يكتب ما لم تحفل به كتب التاريخ الممزوقة والمصقولة، تاريخ الناس البسطاء في معاناتهم اليومية" (8). لكنها ليست روايةً تاريخيةً فحسب بل هي رواية اجتماعية. والدافع الأساسي لدى كاتبها هو الإحساس بأنّ موضوع النفط ومعرفة التأثيرات الاجتماعية الكبيرة التي حدثت نتيجة وجود هذه الثروة في المراحل الأولى في بناء الدولة الجديدة، بحاجة إلى معالجة روائية. فأصبحت روايات مدن الملح "تاريخاً فنياً" لظهور النفط في الجزيرة العربية من ناحية، وأسس قيام الدولة، وترسيخ قواعدها وعلاقاتها بالقوى الخارجية، من ناحية ثانية.

فتاريخية الرواية لا تدلّ على أنها أصبحت تقريراً سهلاً تقابل فيها كل شخصية في المشروع الروائي مقابلة للأخرى في التاريخ الواقعي، فثمة فارق واضح بين كتابة التاريخ والإبداع الفني الذي مادته في التاريخ. تأتي أهمية رواية مدن الملح من القضية الأساسية التي تتصدى لها: النفط، وظهوره في المنطقة العربية، وما أحدثه في الداخل والخارج. وإن منيف عمد إلى تصوير حاكم باطش وحاشية فاسدة وشعب مقهور أو تصوير اختلاف وجه الحياة في ملامحه الثقافية بين الأجيال المختلفة.... وإضافة إلى ذلك: "صورة حياة كاملة بأضوائها وظلالها وظلامها بأفراحها وأحزانها، ما يدور منها في العلن وما تخفيه أسوار القصور وأقفاص الصدور" (9) هذا ما هو متوقع لمدن الملح التي أصبحت مدناً استثنائية بحجومها، بطبيعة علاقاتها، بتكوينها الداخلي "لأنها مدن اصطناعية مستعارة من أماكن أخرى". (10).

مدن الملح أو مدن النفط؟

حينما سئل "عبد الرحمن منيف" لماذا سمي روايته "مدن الملح" وليس مدن النفط الذي هو أقرب إلى موضوعها بل هو موضوعها الأساس؟! أجاب: "عندما يفكر الإنسان للوهلة الأولى لاختيار عنوانٍ لهذه الرواية فسيقع اختياره على مدن النفط لكني قصدت بمدن الملح، المدن التي نشأت في برهة من الزمن بشكل غير طبيعي واستثنائي بمعنى ليست نتيجة تراكم تاريخي طويل أدى إلى قيامها ونموها واتساعها. إنّما هي عبارة عن نوع من الانفجارات نتيجة الثروة الطارئة، هذه الثروة "النفط"

أدت إلى قيام مدن متضخمة أصبحت مثل بالونات يمكن أن تنفجر، أن تنتهي بمجرد أن يلمسها شيء حاد. الشيء ذاته ينطبق على الملح، فالرغم من أنه ضروري للحياة والإنسان والطبيعة وكل المخلوقات إلا أن زيادة في كميته أي عندما تزيد الملوحة سواء في الأرض أم في المياه تصبح الحياة غير قابلة للاستمرار. (11)

لقد برع "منيف" في تصوير تأثير البترول على الواقع العربي، وطرح قضاياه ومشاكله الاجتماعية، في خماسية "مدن الملح"، التي تؤرخ فنياً تلك المدن التي ظهرت فجأة في عالم الصحراء لتصبح عالماً آخر تنبعث منه رائحة النفط، "خدرت ساكنيها وجعلهم يتخبطون بين الوهم والحقيقة، مساحات طويلة يعبرونها بأزمان قصيرة، ينتقلون من خلالها من عالم البداوة إلى عالم الحديث" (12). فيأخذ منيف يد قارئ روايته ليذهب به إلى بدايات القرن العشرين ليريه مراحل تكوين المدن السريع في الصحراء وتبديل الصحراء برمتها إلى مدن بقوة البترول ومفعوليتها، ويبين له كيف بدأت تتبدل القيم والعلاقات، فتسود الحيرة والقلق والتوتر على شخصيات الرواية في مقاومتهم لكل أشكال التحديث عند الناس ثم يشاهد القارئ هيمنة شركات البترول البريطانية والأميركية على الصحراء أو بعبارة دقيقة على الإنسان.

الشخصية في العمل الروائي

صرح النقاد أن الشخصية الروائية "إنسان من ورق"، يخلقه الروائي ليحقق بوساطته هدفاً جمالياً ما، ويطرح رؤيا للعالم يؤمن بها... ورأوا من المفيد للنقد الأدبي أن يُحلل بناء هذا الإنسان الذي خلقته كلمات الروائي ليضع يده على الصنعة الفنية في العالم الروائي التخييلي (13). وأنها محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة. وتخلط القراءة الساذجة بين "الشخصية التخييلية" و"الشخصية الحية". في حين أن الشخصية التخييلية "كائن من ورق"، كما يرى "رولان بارت" و"تودوروف"، وأنها ليست أكثر من قضية "لسانية". وبهذا فإن تودوروف يجردها من محتواها الدلالي. من أجل إبراز وظيفتها النحوية، حيث يجعلها "فاعلاً" في السرد، بخلاف التحليل البنيوي الذي يعتبر الشخصية "دليلاً" ذا وجهين: أحدهما "دال" والآخر "مدلول". ولما كان القارئ هو الذي يحدد الشخصية الروائية من خلال أقوالها وأفعالها، فإن هذه "الشخصية" يمكن أن تتعدد، بتعدد القراء، ومستويات قراءاتهم، واختلاف تحليلاتهم. ويتجلى إسهام التحليل البنيوي في الاهتمام

بالشخصية الروائية من حيث وظيفتها وأعمالها أكثر من اهتمامه بصفاتها الخارجية ومظاهرها السطحية (14).

مع هذا وذاك يجب أن لا ننسى أنّ الشخصية الروائية هي مرتكز الرواية وأنها إن لم تكن بصلة وثيقة بالحياة حيث تحمل في طياتها ملامحها تفقد الرواية حيويتها ومفعوليتها. والشخصية ـ خاصة البطل ـ لابد أن تولد من رحم المجتمع، لأنها "انعكاس للوضع الاجتماعي فهي تعد بهذا المفهوم خلقاً اجتماعياً بحتاً" (15). وإن القارئ يتفاعل معه كشخصية تحسها وتلمسها وكأنه تعيش معها وسبب ذلك يرجع إلى نموذجية الشخصية وأنها تمثل طبقة أو شريحة اجتماعية خلقها الكاتب الروائي من المجتمع لا من العدم أو من خياله البحت.

الشخصية في رواية مدن الملح

مدن الملح رواية حافلة بشخصيات كثيرة مختلفة متنوعة: من الرجال والنساء، أهل البلاد والوافدين من عرب وأجانب، الأمراء والسوقة، التجار ورجال الدين، حاشية السلطان ومناهضي السلطان، قادة الجند، خدم القصور، رجال الأعمال، الأفاقين والسماسرة، العرافين والمنجمين وقارئي الطالع، عشاق المال وعشاق المتعة وعشاق الخيل وعشاق السلطة وعشاق الكلمات وعشاق قولة الحق، إلا أنها كلّها مستوية مستديرة متكاملة الوجود، لها حق غير منقوص في أن تحيا غير مختلطة بسواها، قد تتشابه لكنها لا تتماثل: ولعل أبقاها تلك التي تمثلت أصفى قيم المجتمع القديم وممارساته، في التواؤم مع الطبيعة وحسن استغلال مصادرها والعيش في ظل العدل والحرية(16).

حاول منيف في روايته هذه، إهمال الشخصية الرئيسية وإلغاء دورها كلياً، حيث استغنى عن دور البطل الرئيسي. فالعديد من الشخصيات في مدن الملح تظهر وتختفي بعد أن تقوم بدورها ولا تذكر أبداً. لم تعد البطولة تقتصر على واحد أو اثنين من شخصيات الرواية. "المشترك الوحيد بين عشرات الشخصيات التي تظهر على مسرح الأحداث في رواية مدن الملح أنها كلها تسير نحو مستقبل مجهول، نحو النهايات ونحو التيه في بحر الظلمات" (17). هذا ما أشار إليه منيف في بداية روايته: "إنه وادي العيون... فجأة، وسط الصحراء القاسية العنيدة، تنبثق هذه البقعة الخضراء وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء فهي تختلف عن كل ما حولها... حتى ليحار الإنسان وينبهر، فيندفع إلى

التساؤل ثم العجب "كيف انفجرت المياه والخضرة في مكان مثل هذه؟" لكن هذا العجب يزول تدريجياً ليحل مكانه نوع من الإكبار الغامض ثم التأمل. إنها حالة من الحالات القليلة التي تعبر فيها الطبيعة عن عبقريتها وجموحها وتبقى هكذا عصية على أيّ تفسير" (18).

يحكم شخصيات الرواية شيء واحد وهو الدهشة والانبهار أمام التغيير المفاجئ السريع الذي تحدث عنه منيف في لسان إحدى شخصياته وهي "تجمة المثقال" العرافة: "من وادي الجناح حتى الضالع، ومن السارحة حتى الطالق، النار تلهم النار، والصغير يموت قبل الكبير. أولها عد وآخرها مد، والوالد لا يعرفه أبوه والأخ لا يعرفه أخوه" (19) فأصبح الناس يتذاكرون هذه المقولة ويضيفون من عندهم عليها ويتناقلونها مع بعض التحريف.

هكذا أصبحت صحراء "حران" محطة أنباء إذاعة لندن لأنّها تبدلت إلى "ميناء بترولي صاحب مصافي ومستودعات تموين للمنطقة وللسفن وأشياء أخرى" (20) فشخصيات الرواية يقولون لأنفسهم "يجب أن تزور هذه المنطقة وأن تتعرف عليها" (21) وهم قبل ذلك لم يسمعوا بـ "حران" ولم يفكروا بها.. "والآن كما ترى، يا صاحب السمو... فسبحان الله" (22).

أما هذه الشخصيات التي تبدو على مسرح الأحداث، فمنها التي تشق طريقها واثقة من خطواتها وهي لا تدري أنها تدفع بنفسها نحو التيه والظلمات والنهاية، ومنها المهزومة التائهة التي تريد تأمين ما يضمن بقاءها في الحياة لا أكثر، ومنها التي لا تجد أمامها من حيلة أمام التغير الهائل الذي تشهده في المكان والزمان إلا البكاء والتحسر على الذي كان ولن يعود (23). لأنها شخصيات صنعها البترول بتواجده على مائدتهم! وهي، في الرواية، تدل في تاريخيتها على موضوع هام هو اكتشاف النفط والانتقال إلى العصر النفطي وتأثيراته في الحياة العربية برمتها مما يجعل العمل الأدبي بحثاً تاريخياً في ثوب رواية، وقد قال عبد الرحمن منيف مؤكداً شغله التاريخي والروائي معاً: "وبالنسبة لمدن الملح قرأتُ كماً كبيراً، لا لكي أستخدمه كوثيقة، وإنما من أجل أن أبتعد، وبمسافة كافية، لإعادة صياغة التاريخ بخطوط موازية، وليست كوقائع فعلية حصلت" (24).

نلمح في مدن الملح تطور مراحل الدولة الثلاث التي رسمها عبد الرحمن منيف دقائقها العديدة فهذه المراحل هي:

مرحلة الفتك والعنف ثم مرحلة وهم القوة وأخيراً مرحلة وهم صيرورة الدولة الجديدة في الخليج الفارسي (25).

أولاً: مرحلة الفتك والعنف

المرحلة الأولى هي مرحلة تأسيس المملكة، صنعها السلطان "خريبط" رمزاً للسياسة الداخلية و"هاملتون" رمزاً للعلاقات الخارجية. قد امتدت هذه المرحلة من الحرب العالمية الأولى ـ أو قبلها بقليل ـ حتى ما بعد الحرب العالمية الثانية: أي في زمن "كل شيء مطروح لإعادة النظر، لإعادة القسمة: الأفكار، المناطق، الدول، حتى الملوك والسلاطين والأمراء الصغار. دول تنهض فجأةً وأخرى تغيب" (26).

كان "مرخان هديب" أميراً لموران وما جاورها فهزم في غزوة من غزوات الجراد من "بني سحيم" واستطاع العرب. ثم كان له ولده اسمه "خريبط" تشغله العودة إلى موران أكثر من أي شيء آخر، وكان الصراع حينذاك أشده بين أمراء الصحراء، منهم "مزهر بن سحيم" الذي عادى "مرخاي" فارتكب خطأ سياسياً تكتيكياً عندما عادى بريطانيا وطلب معونة الأتراك. قُدر لخريبط بعد ذلك أن يقتل "مزهر السحيم". لم تمض سنوات حتى أصبحت موران تدين بالطاعة والولاء لخريبط، تدفع له الزكاة وتقدم الجنود وتصلي وراء الأئمة الذين بعث بهم إلى كل مكان وأصبحت موران أيضاً "دولة كبرى" في هذا الخضم الصحراوي الذي لم يعرف من قبل كيف يصل إلى صيغة يمكن أن يرضي نفسه أو يرضي أصدقاءه (27). وموران مدينة وصفها صحفي إنكليزي بأنها: "مدينة عجيبة، إنها تشبه الصحراء بكل تفاصيلها وأخلاقها، أو بالأحرى تلخصها. فهي قادرة على استقبال كل شيء وهضم كل شيء، تماماً مثل النعام، لكنها تعرف كيف تتظاهر بالصمت والسكينة، حتّى إذا جاءت لحظة الغضب لا تبقي ولا تذر" (28). فأعلن "خريبط" نفسه سلطاناً على موران وطال به الأمر على هذه الحال، فشهد الانقلاب السياسي العالمي الكبير بعيد الحرب العالمية الثانية.

لقد بدأ "خريبط" حياته السياسية أميراً بدوياً صغيراً شجاعاً وفتاكاً في الحروب يؤكد أن الهدف من حروبه إعلاء راية الإسلام في كل مكان، إنه في الحرب كان شديد البأس لا يرحم حتى يوصي ابنه خزعل بأن يكسر رقبة أي شخص إذا اعترض أو خالف وينصح ابنه "فنر" بأن يفتك بالناس فتكاً "خلي الأرض ترجف تحت رجلك".

إذا كان منيف صور سيطرة الأمريكان على "حران" في رواية "التيه" فإنه صور

سيطرة الإنجليز في الروايتين "الأخدود" و"تقاسيم الليل والنهار" في "موران" إذ أسس "خريبط" أكبر سلطنة في الصحراء العربية وظل حليف الإنكليز حتى ضعفوا، وكان حذراً جداً في تعامله مع الإنكليز والأمريكيين في تلك الحقبة وقد مات خريبط في مجرى التحول السياسي الكبير بعيد الحرب العالمية الثانية. ورثه في السلطنة ابنه خزعل وورث الأميركيون البريطانيين على مستوى النفوذ والسيطرة.

بموت السلطان خريبط انتهت وانطوت صفحة كاملة في تاريخ الصحراء. أما الصفحات التالية فإنها متن الاضطراب والتداخل، وعدم اليقين أيضاً، إلى درجة تختلط فيها الوقائع بالرغبات والأوهام، ورغم قربها، أو بالأحرى بسبب قربها، فإنها زلقة، رجراجة، خادعة، وشديدة التحول أيضاً. وهي بمقدار ما تبدو واضحة، مثل الكثير من وقائع التاريخ الذي يتكون تحت أبصارنا فإنها مموهة، محرفة، إن لم تكن كاذبة. لأن رياحاً شديدةً ومستمرةً ظلت تهب طوال سنين، فقد غيرت الكثير من المعالم والأشكال، وغيرت أيضاً أفكار الكثيرين وقناعاتهم وعلاقاتهم، أصبحوا بشراً من نمط آخر وعلى حدّ قول غزالة الحوشان ـ إحدى شخصيات الرواية ـ "هؤلاء الرجال دينهم ومعبودهم القصر" (29).

أما شخصية "هاملتون" فملفتة للنظر جداً. هو رمز الغرب والعامل الأساسي في تكوين الدولة العربية على رمال الصحراء. رجل جاء من لندن فوصفه منيف: "ليس واحداً، إنّه الكثير في شخص، ومجموع الأشخاص في واحد،... مسيحي وزنديق لا يتردد في أن يجرب أدياناً أخرى أيضاً! يعتبر نفسه من كبار الحمقى، لأنه جاء إلى هذه الصحراء الملعونة، وفي اللحظة التالية يتصور نفسه نبياً لموران وما حولها، لأنه يبشر بدين الغرب ويريد لهذا الدين أن يعم ويسود ولا يمكن لأحد غيره أن يفعل وأن يصل" (30) أطلق عليه السلطان خريبط اسم "الصاحب" لأنه أصبح له مثل ظل لا يفارقه ولا يفترق عنه. له ارتباط وثيق بابني خريبط "خزعل" و"فنر" وإنه يعجب بفنر ويساعده في السيطرة على الحكم. فالعجب منه، نظرته إلى الشرق، مرة يقول للسلطان: "... وهذه الشرق، يا طويل العمر، مهبط الوحي وموطن الرسالات، لا يمكن لأحد أن يفهمه إذا لم يعش فيه" (31). وتارة يتذكر ما قاله له أبوه: "خلق الشرق ليكون ملعباً لخيولنا وفرساننا" (32).

وأخرى يقول لنفسه: "في الشرق ينسون، أو لا يدركون، الجوهري. أنهم أنباء

اللحظة والشيء الظاهر، وربما كانت الخيمة مثالاً لتكوينهم العقلي فهي تجسد رد فعلهم الحقيقي. فالخيمة تتأثر بالآني ولا تملك ثباتاً أو استمراراً. الريح التي تعصف الآن هي وحدها التي تعنيها وتؤثر عليها، فهم لا يتذكرون الرياح التي مرت أو الرياح التي ستأتي. كذلك أفكارهم أو عواطفهم. إنها عرضة للتقلب والتغيير بتغيير المناخ" (33).

تعلم هاملتون من حياته الجامعية إذا أراد أن يستقطب انتباه الآخرين فعليه "أن يتكلم إما بطريقة مختلفة أو شيء مختلف" لذلك يقول مخاطباً الأمير: إنك يا سمو الأمير بحاجة إلى كمية كبيرة من البحر، نعم كمية كبيرة، لكي توازن هذا الكم الهائل الذي لديك من الصحراء" والأمير الذي أعجب بالتعبير لم يجد له دلالة علمية، أو معنى مجدداً، ابتسم وهز رأسه ولم يعلق (34). وأخيراً إنه وصل إلى معادلة جديدة وهامة لا يعرفها غيره فيقترحه إلى الأمير "فنر" قائلاً: "إذا تم الوصول إلى معادلة جديدة هي الصحراء والدين والبحر، فعندئذ يمكن أن يترتب على هذه المعادلة شيء جديد" (35) لأنه ضروري أن تولد معادلة جديدة لتغيير الظروف وهذه المعادلة هي الصحراء - رمز الإنسان العربي بخصوصياتها المختلفة - والبحر - رمز الإنسان الغربي الذي يريد أن يهيمن على الصحراء ويغير قيمه ويسود عليه ـ والدين لأنّ له قدرةً عند الإنسان العربي الصحراوي فلابد من الاستفادة منه لأجل مفعولية المعادلة وتأثيرها القوي على الساحة السياسية.

ثانياً: مرحلة وهم القوة

المرحلة الثانية هي مرحلة الانقلابات السياسية العالمية، بطلها داخلياً السلطان "خزعل"؛ هذه المرحلة هي استمرار للمرحلة الأولى فقد ناضر خزعل أباه وأعدّ نفسه لما بعده وسماه شخصياً خليفة له. قد يكون العمل السياسي الأكثر أهمية الذي قام به في البداية، هو طرد هاملتون من السلطنة وعمل إلى إبعاد إخوته الثلاثة عن مركز الحكم. فسافر "مشعان" و"تركي" و"فنر" الإخوة الثلاثة لخزعل إلى بلاد أخرى في أسفار طويلة المدى، و"بغياب الإخوة الثلاثة شعر السلطان خزعل بالراحة لقد خلا له الجو أخيراً فبدا واثقاً قوياً بل وأقرب إلى السعادة" (36).

كانت مرحلته هي مرحلة تثبيت الوجود الأمريكي في الصحراء وإحكام سيطرتهم على النفط فقد عمل الأمريكيون جاهدين لاستبعاد الاتحاد السوفيتي عن المنطقة والحيلولة دون دخوله شريكاً في نفطها

واهتموا بإعادة رسمها وإعداد حكامها وبناء توجهاتها السياسية. فمعنى وهم القوة أن شخصية خزعل (الملك) لم يكن أكثر من "أكذوبة كبرى" وهو أمر جلي في عزله عن السلطة بسهولة ودون مشكلات تذكر فإنه غادر السلطنة إلى ألمانيا لقضاء شهر العسل مع عروسه وتسلم أخوه فنر السلطة مكانه

وظل في ألمانيا حتى مات فأعيد جثمانه إلى موران (37).

إن خزعل كان يبدي شجاعة وبسالة في الحروب وكان يجزل العطاء ويقدم الهدايا لأغلب الذين يزوروهم مودعاً. وقد اتضح لكل من يلتقيه أو يسمع ما ينقل عن لسانه، إنه سيكون في مقدمة الحملة.. وأشار الذين يحبونه ويأسف، إن مقدمة أية حملة خصوصاً حملة كالتي تتوجه إلى العوالي، ستواجه أخطاراً كبيرةً وكانوا يضيفون بنوع من الفخر والمباهاة "وفي المقدمة يكون عادة أهم القادة وأشجع الجنود وأقوى الفرسان" (38) وكان سلطان خريبط يمدحه ويصفه بأنه قوي تنجيه الملائكة والله هو حاميه (39).

لم يكن الأمير "خزعل" الابن الأكبر أو الأول للسلطان "خريبط"، فقد جاء قبله ولدان ماتا في الشهور الأولى، وجاء ثالث، منصور، وعاش حتى بلغ السابعة عشرة من العمر، لكن في معركة الرحيبة الكبيرة قتل. صحيح أن الأمير خزعل لم يفكر ولم يعد نفسه في البداية لأن يحل مكان أبيه، أو مكان أخيه منصور ربما كان في أعماقه يحس أن إخوة آخرين أكثر كفاءةً منه أو أكثر استعداداً. لكن فجأة وجد نفسه ولياً للعهد وبمرور الأيام نسي أنه أصغر من منصور، أو أنه لابد أن يكون سلطاناً، خاصة وأن أخواله يحملون في قلوبهم ضغائن لا تخفي على السلطان خريبط، لأنه حرمهم من ملك كانوا يطمحون ويحاولون الوصول إليه، تناسى هؤلاء الأخوال الضغائن فجأة فهجروا عزلتهم وابتعادهم وجاؤوا إلى موران مرّةً أخرى (40).

إن منجماً مغربياً التقى بالأمير خزعل في إحدى سفراته، حين كان ولياً للعهد، ونبهه لشيءٍ واحدٍ: أن لا يسكن في قصر أبيه، لأن هذا القصر سيكون قصراً مشؤوماً على من يأتي بعد السلطان الحالي، ولما خاف الأمير وسأله عن معنى ذاك، قال له المنجم: "قلت لك ما يكفي وما يجب أن يقال.. فاحذر!" (52)

ورث السلطان عن أبيه صفتين: طول القامة وحب النساء. وورث السلطنة أيضاً.

فقامته الطويلة الضخمة كانت تثير الاستغراب أكثر مما توحي بالمهابة، خاصةً إذا عبرت عنها تلك الضحكة المجلجلة وذاك الصوت الكثيف المبطن، والذي يبدو لأول وهلة وكأنه صدر من أعماق الصدر، على شكل طبقات سمكية متابعة، أو على شكل موجات تدفع بعضها بعضاً. (42)

كان هاملتون اهتم بفنر الابن الآخر لخريبط اهتماماً، وعندما طلب منه السلطان خريبط أن يعتني به تعهد تربيته وأجاب: "تربية مخلوق بري، وخاصة إذا كان قد تكوّن ونما، أصعب من ترويض وحش غير قابل للترويض" (43). فهاملتون اعتبر تسمية خزعل ولياً للعهد، ضربة قاسية. لكن بعد أن زالت المفاجأة، بدأ يخطط إلى ما بعدها، قال لفنر، في إحدى الليالي، وكان يتمشى في شرفة القصر الجديد المطلة على البحر: الضربة الثالثة التي لا تقتلني تقويني وتفيدني(44).

إن فنر ذهب مع هاملتون إلى بريطانيا وفي اليوم الثالث لوصوله إلى لندن تخلى فنر عن ملابس البادية، بناءً لطلب هاملتون، وكان سعيداً أن يفعل ذلك، لكي لا يبدو بنظر الآخرين مجرد لعبة لا يملون من النظر إليها والابتسام. وشعر بحُريةٍ أكبر حين اقترح هاملتون أن يقضوا أطول فترة ممكنة في الريف: "الريف الإنكليزي هادئ وجميل. هناك لا أحد يزعجنا، والناس، بعد بضعة أيام، يألفون الزائر ويصبح مثلهم أو واحداً منهم. عكس "لندن" التي تسلي نفسها وتتغلب على ضجرها بالنظر إلى الوجوه، خاصةً وجوه الأجانب وتبتسم بسخرية (45).

هكذا مهد هاملتون أرضية مناسبة لتأسيس دولة جديدة على رأسها "فنر" الذي رباه بنفسه وأعده لمثل هذا اليوم.

ثالثاً: مرحلة صيرورة الدولة الجديدة في الخليج

المرحلة الأخيرة هي مرحلة تثبيت الحدود والسلطات والعلاقات بالخارج، وبطلها داخلياً السلطان "فنر" إذ استطاع أن يعطيها بعض المميزات الخاصة.

إن "فنر" كان وحيداً لأمه، وقد نشأ في عزلة أبعدته عن إخوته وكان ميالاً إلى الصمت والتأمل، فقد بايع خزعل وابتعد وسافر إلى سويسرا وأميركا للعلاج، مستأذناً أخاه السلطان، إذ كان يشكو من الصفراء وغالباً ما يبدو مريضاً ومتعباً. "الآن وفنر يعلن عن رغبته في السفر، للعلاج، وقد يعود ولا يعود، وإذا عاد فلن يكون ذلك في وقت قريب، فقد شعر السلطان بالراحة وفي محاولة للتعبير عن حرصه ومحبته بعث

إليه بمبلغٍ كبيرٍ. و... وهكذا سافر فنر وغاب غيبةً طويلةً" (46).

غاب الأمير فنر عن السلطة بضع سنين متنقلاً بين سويسرا والنمسا والولايات المتحدة التماساً للراحة والاستجمام أو طلباً للعلاج، لم يرجع إلى موران خلال هذه السنين لفتراتٍ قصيرةٍ لا تتعدى الأسابيع. وكان في كل زيارة يحزم أمتعته فجأةً ويرحل من جديد، بعد أن يكون قد امتلأ تشاؤماً وعاوده المرض مرةً أخرى (47).

قرر "هاملتون" العميل البريطاني إعداد "فنر" للوصول إلى سدة السلطة. اصطحبه إلى بريطانيا مرات متتالية فتعلم الإنجليزية واكتشف العالم. ثم أعده "أميراً" على طريقة "ميكافيللي" تماماً وقرأ عليه أولاً مقاطع من كتاب "الأمير" لميكافيللي وأهداه أوراقاً مترجمة منه فلاحظ أن شيئاً أقرب إلى الكشف أو الزلزال حدث في فكره وحياته. بدأ فنر يحلم وشعر أن باستطاعته تنفيذ وصايا "ميكافيللي" التي ليست لليوم والغد، إنها للحياة كلها، خاصة قولته المشهورة: "الغاية تبرر الواسطة" (48) فوعد نفسه بأن يتعلم كثيراً ويصمت كثيراً مما أدى بالنهاية إلى أن يصبح أميراً بالمعنى الذي أراده هاملتون وميكافيللي.

فقد استطاع فنر أن يترجم عملياً وصايا ميكافيللي وأصبح سلوكه السياسي مجموعة إجابات على السؤال التالي: ماذا نحتاج للبقاء في السلطة؟ إن هذا الهدف يحتاج على رأي ميكافيللي إلى كسر القوانين الأخلاقية. فممن قدمه هاملتون لفنر من كتاب "الأمير" لميكافيللي لتتعلمه: "أما المنافع فيجب أن تمنح قطرة فقطرة، حتى يشعر الشعب بمذاقها ويلتذ بها" و"على الأمير أن لا يستهدف شيئاً غير الحرب وتنظيمها وطرقها وأن لا يفكر أو يدرس شيئاً سواها، إذ إن الحرب هي الفن الوحيد الذي يحتاج إليه كل من يتولى القيادة" (49) و"إنّ من الواجب أن يخافك الناس وأن يحبوك، ولكن لما كان من العسير أن تجمع بين الأمرين، فإن من الأفضل أن يخافوك على أن يحبوك" و"على الأمير الذي يجد نفسه مرغماً على تعلم طريقة عمل الحيوان، أي اللجوء إلى القوة، أن يقلد الثعلب والأسد معاً، إذ إن الأسد لا يستطيع حماية نفسه من الأشراك، والثعلب لا يتمكن من الدفاع عن نفسه أمام الذئاب، ولذا يتحتم عليه أن يكون ثعلباً يميز الفخاخ وأسداً ليرهب الذئاب" و"إن على الأمير أن لا يخشى كثيراً من المؤامرات، إذا كان الشعب راضياً عنه أما إذا كان مكروهاً، ويحس

بعداء الشعب له، فإن عليه أن يخشى من كل إنسان ومن كل شيء (50). وأخيراً "على الأمير أن يقبل النصيحة دائماً، لكن عندما يريد هو، لا عندما يريد الآخرون، بل عليه أن لا يشجع مطلقاً المحاولات لإهداء النصيحة إليه، إلا إذا طلبها" (51).

هذه تعليمات ميكافيللي أهداه هاملتون لفنر فاعترته المشاعر المختلفة من الخوف والإعجاب والتساؤل. حلم أنه قادر على تنفيذ هذه الوصايا وأنه يريدها وقال لنفسه في لحظة حزم "علي أن أتعلم كثيراً وعلي أن أصمت كثيراً وعلي أن لا أظهر ما يجب أن أفعله..." (52)، وأوصاه هاملتون بقراءة التاريخ واستدراكه قائلاً: التاريخ لا يمكن أن ينتقل، يا طويل العمر، وكل من يريد أن يدرسه وأن يكتب عنه يجب أن يأتي إليه طائعاً مختاراً ومن أكبر الأخطاء التي وقع فيها كثير من المؤرخين أنهم جردوا التاريخ من روحه ومن المكان الذي وقعت فيه أحداثه، ومن البشر الذين هم جزء من هذا التاريخ" (53).

وأخيراً رجع فنر بعد سنين إلى موران ووصل إلى الحكم بمعاونة "هاملتون"، وبذلك ظهرت معادلة جديدة (الصحراء والدين والبحر) ترتبت عليها مرحلة جديدة هي المرحلة التي تتوج بها صيرورة الدولة الجديدة في الخليج، فنصح هاملتون فنر قائلاً: "السياسة يا صاحب السمو، لا تكون بالهرب منها أو بالغضب، يجب أن تواجه المشاكل مهما كانت قاسية وصعبة، وأن تتخذ قرارات مهما كانت مؤلمة" (54) لذلك على الحاكم الناجح أن يكون أسداً وثعلباً في آن، وعليه أن يعرف متى يهادن ومتى يقسو ويفتك. وهي المهمة التي نفذها فنر بصورة جيدة. فقد وظف كل ما يمكن توظيفه من مقدرات وأساليب عسكرية وأمنية من أجل البقاء في السلطة ولم يلتفت ساعة إلى ما هو أخلاقي...

لقد حاول عبد الرحمن منيف من خلال تصويره الأدبي والروائي لشخصيات مدن الملح أن يكشف عن المراحل الثلاث لظهور الدولة العربية وتطورها واستتبابها في الخليج العربي على المستوين الداخلي والخارجي. لقد جرى تصنيع نوع من الدولة هي مزيج من خضوع تام للسيطرة الخارجية والسيطرة الداخلية عبر إخضاع المجتمع بحيث جعل منها مصدراً للقمع الشامل والهزيمة الشاملة. فإننا أمام سلطانٍ يصف نفسه القاضي الأول والأخير كان خريبط على سبيل المثال يأمر بالإعدام وينفذ الحكم وقد فعل ذلك مراراً، حكم بالإعدام على عدد من الخدم والعاملين في المخازن والعبيد

بسبب أخطاء صغيرة ووشايات لا قيمة لها.

قراءة شخصيات رواية "مدن الملح" تعطينا معرفةً روائيةً هامةً وهي أنّ إحداث الرواية المتمثل في شخصياتها النفطية تبدي لنا بوضوحٍ الغزو الحضاري العالمي ممثلاً بأمريكا بكل ثقله، حيث تحل شركة نفطية أمريكية بوادي العيون، منقبة عن النفط، فتغير معالم المنطقة جغرافياً وسكانياً وحضارياً وثقافياً تشرد بعضهم وتتخذ من بعضهم الآخر عبيداً يقومون بالأعمال الشاقة (55) وبمرور الزمن تستطيع هذه الشركة أن تمارس تأثيراً قوياً في المجتمع على المستوى الثقافي والسياسي وذلك من خلال المستشرق الإنكليزي "هاملتون" الذي كان يخطط للإطاحة بأنظمة حكم كما فعل مع سلطان "خزعل" ويضع من يريد لاستسلام السلطنة مثلما فعل مع الأمير "فنر" ويرسم الخريطة السياسية في "حران" و"موران".

إنها شخصيات تحول بفعل الحدث النفطي تم استحضارها تاريخياً ولكن بأسماء مستعارة (خريبط ـ خزعل ـ فنر ـ هاملتون) لنتعرف من خلالها على الظروف السياسية المحاطة بالدولة العربية في القرن العشرين ونلاحظ أن هذه الشخصيات يتغير حديثها ما بين الرواية ونهايتها، ففي البداية كان حديث "الرفض مع الحيرة"، وفي آخر النص يصبح حديث "الرفض مع الفهم" ومع ذلك فإنّ هذه الشخصيات لا تملك سوى كلماتها، لا تملك سوى شهادتها (56).

النتيجة

حاول منيف خلال تصويره الأدبي والروائي لشخصيات روايته الخماسية الشهيرة "مدن الملح" أن يكشف عن المراحل الثلاث لظهور الدولة العربية وتطورها واستقرارها في الخليج العربي على المستويين الداخلي والخارجي. لقد جرى تصنيع نوع من الدولة هي مزيج من خضوع تام للسيطرة الخارجية والاستبداد الداخلي عبر إخضاع المجتمع بحيث جعل منها مصدراً للقمح الشامل والهزيمة الشاملة. فالسلطان هو القاضي الأول والأخير (سلطان خريبط) أو الحاكم المحتال الضعيف النفس لا يهتمّ إلا بإرضاء شهواته (السلطان خزعل) أو الحاكم الميكافيللي الذي تلقى دروسه من إنجلترا ووصل سدة الحكم بمساعدتهم (السلطان "فنر" ومعلمه "هاملتون"). وإنّ هذه الشخصيات تتحول بفعل الحدث النفطي ليتعرف القارئ من خلالها على الظروف السياسية المحاطة بالدولة العربية في القرن العشرين.

والمعرفة الأخيرة التي نتعلمها من

قراءتنا لشخصيات رواية مدينة الملح هو الغزو الحضاري العالمي الممثل بأميركا بكل ثقفه ـ حيث تحل شركة نفطية أميركية بوادي العيون، منقبة عن النفط ـ فتتغير معالم المنطقة جغرافياً وسكانياً وحضارياً وثقافياً تشرد بعضهم وتتخذ من بعضهم الآخر عبيداً يقومون بالأعمال الشاقة وبمرور الزمن تستطيع هذه الشركة أن تمارس تأثيراً قوياً في المجتمع على المستوى الثقافي والسياسي ولذلك من خلال المستشرق الإنكليزي "هاملتون" الذي كان يخطط للإطاحة بأنظمة الحكم كما فعل مع سلطان "خزعل" ويضع من يريد لاستسلام السلطنة مثلما فعل مع الأمير "فنر" ويرسم الخريطة السياسية في "حران" و"موران" وهما رمزان للمنطقة العربية في الخليج العربي.

الهوامش

1 ـ عماد مطاوع، عبد الرحمن منيف المرتحل الأبدي، مجلة مجاهيل ومشاهير.

2 ـ عفاف عبد المعطي، رحيل عبد الرحمن منيف، مجلة رابطة أدبيات الإمارات.

3 ـ صالح سليمان، أدب الحياة.. لا المضطهدين، مجلة أخبار الأدب، العدد 558.

4 ـ جمعة، حسين، أطياف المنطق والتضاد منيف نموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، العدد 220، ص 13

5 ـ المصدر السابق، ص 10

6 ـ عماد مطاوع، عبد الرحمن منيف المرتحل الأبدي، مجلة مجاهيل ومشاهير.

7 ـ عفاف عبد المعطي، رحيل عبد الرحمن منيف، مجلة رابطة أدبيات الإمارات.

8 ـ مريم خلفان، المكان ـ السرد في مدن الملح، مجلة نزوى، العدد 2

9 ـ فاروق عبد القادر، الرواية العربية وترميم الذاكرة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 289

10 ـ رشا الحديدي، ببيلوغرافيا روايات ومؤلفات عبد الرحمن منيف، مجلة الأسبوع الأدبي، العدد 1027

11 ـ جمعة، حسين، أطياف المنطلق والتضاد منيف نموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، العدد 220، ص 12

12 ـ رشا الحديدي، ببيلوغرافيا روايات ومؤلفات عبد الرحمن منيف، مجلة الأسبوع الأدبي، العدد 1027

13 ـ سمر روحي الفيصل، بناء الشخصية الروائية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 345، ص 116

14 ـ محمد عزام، البطل الروائي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 32، ص 105

15 ـ أحمد إبراهيم الهواري، البطل في الرواية المصرية، ص 1

16 ـ فاروق عبد القادر، الرواية العربية وترميم الذاكرة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 289

17 ـ نبيه القاسم، الشخصية في رواية مدن الملح، موقع الكاتب الفلسطيني، د. نبيه القاسم.

18 ـ عبد الرحمن منيف، التيه، ص 7

19 ـ المصدر السابق، ص 158
20 ـ المصدر السابق، ص 228
21 ـ المصدر السابق، ص 228
22 ـ المصدر السابق، ص 229
23 ـ نبيه القاسم، الشخصية في رواية مدن الملح، موقع الكابت الفلسطيني، د. نبيه القاسم.
24 ـ عبد الله أبو هيف، رؤى التاريخ في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 372، ص 55
25 ـ طلعت أبو زيد، السلطة والدولة الخليجية في إبداع عبد الرحمن منيف، مجلة الديمقراطية، 2007
26 ـ عبد الرحمن منيف، تقاسيم الليل والنهار، ص 9
27 ـ المصدر السابق، ص 17
28 ـ عبد الرحمن منيف، بادية الظلمات ص 496
29 ـ المصدر السابق، ص 205
30 ـ عبد الرحمن منيف، تقاسيم الليل والنهار ص 2 ـ 3
31 ـ المصدر السابق.
32 ـ المصدر السابق.
33 ـ المصدر السابق، ص 121
34 ـ عبد الرحمن منيف، بادية الظلمات، ص6 و7
35 ـ المصدر السابق، ص 8
36 ـ عبد الرحمن منيف، الأخدود ص 70
37 ـ عبد الرحمن منيف، المنبت، 258
38 ـ عبد الرحمن منيف، تقاسيم الليل والنهار، ص 123
39 ـ عبد الرحمن منيف، بادية الظلمات، ص 15
40 ـ عبد الرحمن منيف، الأخدود، ص 7
41 ـ المصدر السابق، ص 25
42 ـ المصدر السابق، ص 79
43 ـ عبد الرحمن منيف، تقاسيم الليل والنهار، ص 72
44 ـ عبد الرحمن منيف، بادية الظلمات، ص 190
45 ـ عبد الرحمن منيف، تقاسيم الليل والنهار، ص 92
46 ـ عبد الرحمن منيف، الأخدود ص 68 ـ 69
47 ـ المصدر السابق، ص 455
48 ـ عبد الرحمن منيف، بادية الظلمات ص 22
49 ـ المصدر السابق، ص 27
50 ـ المصدر السابق، ص 28 ـ 29
51 ـ المصدر السابق، ص 32
52 ـ المصدر السابق، ص 32
53 ـ عبد الرحمن منيف، تقاسيم الليل والنهار، ص 191
54 ـ المصدر السابق، ص 311
55 ـ فرحان اليحيى، البعد الحضاري في روايات عبد الرحمن منيف، مجلة جيران عدد 200
56 ـ مريم خلفان، المكان ـ السرد في مدن الملح، مجلة نزوى، العدد 2

❑❑

النعنع البري
رواية الأسئلة الصعبة .. !

كُليزار أنور / إيران

الرواية ليستْ موهبة فقط ، بل هي فن معماري يحتاج كاتبها إلى تقنية عقل مهندس ليكتمل البناء بشكل يجعلها مريحة قابلة للسكن أطول فترة ممكنة لا أن تكون مجرد منظر لعمارة ملونة الجدران !

أنيسة عبود .. كاتبة عربية معروفة كتبت القصة والرواية والشعر أيضاً ، ولها عمود أسبوعي في إحدى الصحف السورية . صدر لها : " غسق الأكاسيا " و " تفاصيل أخرى للعشق " مجموعتان قصصيتان . و رواية " النعنع البري " عام 1997 وقد فازت بجائزة المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة .. وأُعيد طبعها عام 2001 . و رواية " باب الحيرة " عام 2002 .

" النعنع البري " فضاء متنوع الألوان نابض بهموم الواقع العربي . اختلطت العوالم في هذهِ الرواية بين الحقيقة والخيال ، الخير والشر ، الأسطورة و الفنتازيا .. ذابت العوالم مع بعضها وما على القارئ سوى أن يفصل بذكائه وحسهِ الإنساني بين ما هو معلوم ومجهول !

حبكة السرد قوية ، بنية النص متماسكة جداً لا يوجد خلل نهائياً .. عمل بدون ثغرات ، بل في منتهى البلاغة والجمالية . ولأن أنيسة عبود شاعرة ، فكان لنصها موسيقى هادئة ناعمة مرافقة للسرد .

كان المونولوج سمة من سمات الرواية .. استدرار عاطفي يوحي بالحب والقلق والحزن والحرية والضياع والضعف .. يجسد لمراحل معينة ليسَ في حياة شخصياتها ، بل في حياة أي إنسان يعيش في هذا الواقع العربي المر . تداخل الزمان بالمكان ، لم تدخلنا بمتاهة ، فبإمكان القارئ أن يلتقط

بسهولة الخيوط ويفصل بين ما حدث في الماضي وبين ما يحصل الآن وتتنبأ بما سيحدث في المستقبل .

تبدأ الرواية بصوت عليا .. تسرد لنا جزءاً من الحكاية وكأنها تقرأ في دفتر مذكرات .. يستمر السرد بلغة شفافة متينة إلى الصفحة (17) ليبدأ علي من بعدها بسرد الحكاية .. هي نفس الحكاية لكننا نسمعها بصوته .. يتصفح الأوراق يفتح الذاكرة ينبش فيها " وراء كل نافذة حكاية . تحت كل مصباح موعد . اثنان يفترشان طاولة رأس السنة .. يفترشان أحلامهما . كؤوسهما دفء وموسيقى وأنا وحدي أتسكع على بساط البرد . أجرجر خيباتي مهزوماً . انها الهزيمة العاشرة .. قولي أكثر . أكثر من ذلك " ص 21 .

علي و عليا .. استعانا بالكلمة كي لا يموتا، مثلما فعلت شهرزاد سردت الحكاية تلو الحكاية كي لا تقتل .. استعانت بالكلمة كي تتخلص من القتل الذي ينتظرها كل صباح .. أم تراها أنيسة عبود هي شهرزاد وهي التي تقمصت الشخصيتين .. بكل أمانة فرشت ذاكرتها أمامنا بلغة صادقة ، فالكاتب لغة .. والإنسان هو التجربة !! وكم كانت صادقة في زمنٍ لا صدق فيه .. تقمصت الدورين بفنية تستحق عليها جائزة أفضل أداء روائي .

لنعد إلى علي ونصغي إليه وهو يسرد الحكاية من البداية .. منذ الطفولة في قريته النائية القريبة من النهر . قص علينا حكاية حبه الأول لليلى والتزامه بالمبادئ التي ترسخت في الذاكرة والضمير .. انهُ شاعر كبير ، لم يبع قصائده ذات يوم من أجلِ مالٍ أو جاهٍ أو .. .. . ناضل من أجل أن يبقى شريفاً .. لم يتحول إلى قميص يلبسونه ويخلعونه متى يشاؤون !

لم يحب سوى ليلى ، وليلى أخذها البحر " أمد يدي وأنتِ لا تردين على ندائي ولم أعد أراكِ ولا أسمع صوتي . اختلط الماء بالصمت .. الأيدي المودعة بالأيدي الراحلة .. اختلط الشط بالقاع وصرنا كنقطتين في فضاء لا نهاية له . " ص 163

لم يستطع الانتقام ، لأنهُ ليسَ بإمكان أحد أن ينتقم من البحر ! ولم يخن ليلى عندما أحب عليا .. لأنهُ يبحث عنها في عليا .. لو كان رجلاً خائناً لخانها مع سلوى أو مع جارته " يا . يا .." التي لا يعرف حتى اسمها . انهُ لا يريد المرأة الجسد .. انهُ يرغب بالمرأة الروح والفكر والوجدان ، فالمرأة ليستْ مجرد جسد !

وعليا أيضاً لا تعترف بلغة الجسد فقط .. إنها تبحث عن رجلٍ يصنعها !

في رواية " النعنع البري " تتداخل الأصوات ، فالسارد مرة عليا ومرة علي ومرة راوٍ عليم يتراوغ معهم بسرد الحكاية .. والقارئ ليسَ بيده سوى أن يصغي .. لا

يهمه مَن الذي يروي ، فالمهم استمتاعه بقوة السرد وشفافيته ولغته التي سحرت الأجفان بالدهشة .

وينهار علي بعدما أفرغ كل ما في ذاكرته من ألم وقلق وعذاب .. يُنقل إلى المشفى ، ينقلهُ صديقه سامح .

يتدخل الراوي ليسرد ما حدث ، فهو يبحث عن قصة يختزل بها أزمنة .. يحاول أن يسرد لنا حكاية عليا ، لكنها تقطع عليه طريق السطور ، فيرضخ لها " فاني أذهب لالتقاط قصة امرأة غيرك .. النساء كثيرات . ولكل امرأة قصة . كالبيوت . كالقرى .. هل أُتابع ؟! " ص **170** .

وتتابع عليا سرد الحكاية .. حكايتها ، وكل ما تطلبه من الراوي أن يصغي لها . حكايتها لا تختلف كثيراً عن حكاية علي ، بل هي تشبهها إلى حدٍ كبير حتى في الأسماء ، فهي عليا وهو علي . كلاهما ولد في قرية أي المكان نفسه والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية هي نفسها طالما يعيشان في واقع عربي واحد ، فكل قُرانا تشبه بعضها مثلما تتشابه كل مدننا تقريباً !

اضطر والدها أن يبيع أرضه للزعيم رغماً عنه ، فتركوا القرية باكراً .. ومن يومها وهم بلا أرض تسكنهم بالحنين ، فلا المدينة استقبلتهم ولا القرية احتوتهم .. انهُ أول انهزام تتعرض له وهي مازالت طفلة .

تكبر .. وتكبر أحلامها ، وباجتهادها وحده تحصل على الدكتوراه من باريس .. وتعود إلى وطنها أستاذة جامعية ، لكن دون أن تنسى جذورها .. مازالت متعلقة بالمكان لأنها مقتنعة بأن الوجوه غير الأمكنة " الأمكنة لها ذاكرة والوجوه لها أقنعة " ص **204** .

كلنا سنموت وتبقى الكلمة وحدها .. مثلما كانت في البدء الكلمة ! تناسلت الكلمة إلى كلمات ، فغدت روايات لكل كائن تنفس الوجود ، فالحرف غدا بديلاً للصراخ .. للصراخ بوجه الظلم والغدر والخيانة والبيع .. بيع كل شيء أوله الضمير وآخره الوطن !

عليا فصلوها من الجامعة لأنها اكتشفت غش ابنة الزعيم ولم تعتذر لها ولوالدها .. الفصل حولها إلى موظفة في دائرةٍ ليسَ لها أهمية " الإنسان الذي لا يبدع ينهار لأنهُ لا شيء . على الإنسان أن يقدم شيئاً لهذهِ الكرة الأرضية الملوثة .. أن يزرع شجرة .. أن يبعد كيس نايلون .. أن ينجب طفلاً . قصيدة ... دائماً أنا في صراع مع الزمن . الإنسان يصارع الزمن بالعمل ... الكاتب يبدع عدة كتب .. يوقف الزمن . والعامل .. و .. .. و أنا كيف أُوقف الزمن ؟ " ص **319** .

وقررت أن تعود إلى الريف .. اقتنعت أخيراً بفكرة علي .. وعادت هي أيضاً مثلما عاد هو إلى قريته .

" _ إني أجهز ديواناً جديداً . سأهديه لكِ .. ماذا أُسمّيه .

_ لا أعرف ..

_ أُسميه .. النعنع البري ؟! إنهُ يذكرني بكِ .. بأشياء كثيرة " ص 321 .

هو سمى كتابه الشعري " النعنع البري " والكاتبة اختارت " النعنع البري " اسماً لروايتها هذه التي بين أيدينا . يا ترى الروائية جسدت شخصية مَن ؟ علي أَم عليا ؟ أم الاثنين معاً ، فـ(علي وعليا) كائن واحد وإن اختلفت التفاصيل الصغيرة . لكن عليا لم تستطع أن تتواصل مع أهل القرية ـ وكأنها ليست جذورها ـ لم تستطع أن تتجاوب مع الجيران . مالت إلى العزلة ، فأفكارها ليستْ كأفكارهم .. وتعلمت الإنصات إلى أُمها ، وهذا الإنصات كان لهُ التجاوب الجميل مع أُمها . وماتت أُم عليا " ودب الخلاف بين إخوتي .. أُمي كانت المنزل الذي يضمنا " ص 330 .

عادت إلى المدينة بعد موت أُمها .. وما عادت ترى علي .. غادرها دون سابقِ إنذار ودون أن تعرف السبب وراء غيابه . وسمعت من الناس أنهُ أصدر ديواناً جديداً .. كان قد وعدها أن يهديها الكتاب ، لكنهُ أهداه للزعيم ! حتى علي صاحب المبادئ تغير .. إنهُ زمن الممكن !

كانت الصدمة قوية جداً .. وعلى أثرها اختفت عليا .. قالوا : أخذها البحر ! لم نعرف ماذا حل بها .. ولم تخبرنا الروائية ، كل ما عرفناه أنها هربت أو ربما سافرت ، لكنه سفر من نوعٍ آخر .. سفر لا يحتاج إلى جواز وتأشيرة دخول !

كانت النهاية غريبة في آخر صفحة من الكتاب .. يلجأ علي إلى سامح . ها هما يلتقيان .. بكى سامح على كتف علي ، فقد اشتركا في الإثمِ نفسه .. كانا يحبان امرأة واحدة . مَن سيداوي الآخر ؟ مَن سيعاتب الآخر ؟ فكلاهما كانا السبب في ضياع عليا !!

---

* " النعنع البري " رواية الكاتبة أنيسة عبود .. صدرت عن دار الحوار / اللاذقية / الطبعة الثانية / 2001 .

❑❑

الوجود والعلامة اللغوية في روايات المسعدي

يحيى عبد السلام * ـ الجزائر

يتناول هذا البحث قضية الوجود وكيفية التأصيل لها من خلال العلامات اللغوية كوجود معبر عن الكينونة الإنسانية، في روايات الكاتب التونسي محمود المسعدي الذي حاول أن يؤصل لوجودية تهتم بالوجود كفلسفة وكتصور خاص للفعل والحياة، وباللغة كضمان لهوية ذلك الوجود وانتمائه الثقافي والحضاري، وكحامل لمقتضيات الكينونة الخاصة بكل وجود. وذلك في تصور مشابه لما ذهب إليه "سارتر" في كتابه الوجودية مذهب إنساني ومعه "هيدجر" من أن الوجود يسبق الجوهر، وهذا يعني عند سارتر أن الإنسان يوجد قبل كل شيء، ويصادف ويظهر في الطبيعة، ومن ثمة يجد ويعرف"(1).

لذلك راح المسعدي يهتم بالوجود الإنساني وبالعلامة اللغوية في خلقها لذلك الوجود والتعبير عنه لأن الإنسان أيضاً نتاج اللغة، "ولا يمكن فهم ذلك فهماً صحيحاً ما لم نسلم بوجود رابط بين الرغبة واللغة، وما لم نعرف الذات نفسها باعتبارها كائناً متكلماً كما يفعل "لاكان" إن ما يعين الوجود البشري بالنسبة "للاكان" تعييناً أحسن من غيره هو أن الفرد يظهر ضمن عالم يوجد فيه شيء ما وجوداً دائماً وقبلياً: أي توجد فيه اللغة"(2).

وعليه كانت العلامات اللغوية الوسيلة التي اعتمد عليها المسعدي في تصوره للوجود والكون كوجود وللغة في حد ذاتها

* أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة فرحات عباس - سطيف (الجزائر).

كتأصيل لذلك الكيان وذلك الوجود في كتاباته، لأنه بغياب اللغة يغيب التعبير عن الكيان ويغيب الخلق.

ويجمع الذين تناولوا اللغة المسعدي بالدراسة على أن اللغة طاوعته واسترسلت له فصاغها كيف ما شاء، وتفرد باستعمالها وتركيبها وانتقاء مفرداتها واختيارها، يقول طه حسين عن لغته: "أما كاتبنا فقد أذعنت له لغته إذعاناً واستجابت له في غير مقاومة ولا عناء وأخشى أن تكون قد استجابت له أكثر مما ينبغي فأطمعته في نفسها وأغرته أحياناً بأن يشق عليها ويرهقها من أمرها عسراً"(3). فكأن اللغة عالمة بما يريده منها فأطلعته عن أسرارها ومعانيها وإمكاناتها وكانت علماً على رواياته بما ميزتها عن غيرها من الروايات، وعنها يقول "توفيق بكار" في مقدمة رواية "حدث أبو هريرة قال": ""تتحرك في النص مشحونة بمادة الفكر الحديث ومثقلة في الوقت نفسه بتوالد معانيها"(4). فكان محولها منظوره للوجود وللحياة، ويعث لهما ويعث للوجود اللغوي متبنياً الفصحى وإمكانية تعبيرها عن أحدث القضايا وأعقد الأمور، لأنها علامات على الأشياء فتكون الأشياء كذلك وليس العكس وهذا ما ذهب إليه "ش س بورس" من "أن العلامة هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء بصفة ما وبطريقة ما"(5).

وإذا كان هذا دأب اللغة، فإن المسعدي يرى أنها عندما تكون على نسق معين تكون خالقة لوجود من نسق خاص، وموجودة لذات من طراز معين، وإذا كان ذلك كذلك فهو يرى أن اللغة العربية الفصحى هي الكفيلة بالتعبير عمن ينتمي لهذا الكيان اللغوي ولذلك لم يستعمل مفردة عامية في رواياته قط، على الرغم مما ينادي به بعض النقاد من وجود استخدام العامية للحوار حسب نوعية الشخصية. ولذلك لم يورد المسعدي من الألفاظ إلا ما عرف في العربية أنه فصيح ولا يخرج عن هذا الإطار، فلا توجد في رواياته الثلاث مفردة عامية واحدة، فقد أمعن في الفصحى ولم يرد لرواياته غيرها. ولا يدخل فيها الألفاظ الدخيلة إلا ما شاع عن العربية أنها استعملته مثل هيولي: "البهاء المنبث من النور قيل عبرانية أو رومية معربة. وكلمة دهليز الفارسية، وشيطان وأصلها يوناني، وكلمة جهنم العبرية، ومارستان التركية، وصهريج: مكان تجمع الماء وهي كلمة فارسية". فهذه الألفاظ "دخلت في كلام العرب وليس منه"(6). كما هو وارد في لسان العرب لابن منظور.

وتلك الكلمات مع قلتها فقد ورد بعضها في القرآن الكريم كشيطان وجهنم واستعمل بعضها أدباء العربية في القديم "فهو يبتعد عن كل دخيل ومولد وكل عامي فالنتيجة واحدة بالنسبة لجميع هذه الأصناف أن المسعدي يتلافاها ويسقطها من كلامه بحرص شديد".

ولا يميل المسعدي إلى الألفاظ المستحدثة ولا يستعملها إلا في موضع واحد حيث ذكر كلمة هاتف ومذياع في السد، أو هي آلة سيبتدعها الناس يوماً ويسمونها المذياع أو الهاتف". فالهاتف الذي يستعمل في الاتصالات في العربية يسمى المسرة، وقد استعمل المسعدي كلمة هاتف بمعناه القديم والمذياع بالمعنى الحديث.

وما طرح "المسعدي" العامي والدخيل إلا لأنه لا يرى فيهما أصالته ولا يمكنهما أن يحققا للذات العربية كيانها بعد الذي أصاب الذات واللغة العربية من حملات الاستعمار على شمال أفريقيا، ومحاولته طمس الهوية العربية وتغيير الشخصية بالتركيز على اللغة.

وفي حوار "لماجد السمرائي" مع "المسعدي" يكشف عن سبب تمسكه بالعربية "لأني لم أجد لغة تمكنني من التعبير عن أعمق ما أجد في أعماقي، وأعمق ما أشعر به في باطني، وأعمق ما أستنبطه وأقف عليه بتفكيري من اللغة العربية، هي لغة الدقة وهي لغة الباطن وهي لغة الدقائق في الفكر وفي الإحساس وفي الوجدان"(8).

فهو يرى أن اللغة وجود ضامن للوجود تجعل هويته مختلفة عن كيان لا يعتمد هذه اللغة في تفكيره وذلك لإحساسه بالعلاقة الجدلية بينهما وعليه تكون الذات في انتمائها للعربية وطموحها وتحقق ذاتها تختلف في وجودها عن أي وجود آخر تكون لغته غير عربية، ولذلك عاد إلى الفصحى يبث فيها الروح من جديد بعد محاولات الطمس والتهميش التي تعرضت لها، فيعبر بألفاظ كثيرة لم تعد مستعملة الآن ويرى فيها البعض أنها غير مألوفة خشنة، ولكن الجو العام لرواياته وإطارها المكاني وشخصياتها وتكوينها وانتماءها اللغوي ومسعاها في الوجود يكون بلغة الانتماء والتفكير، ولذلك كانت اللغة علامة على كل ذلك، كوصفه الجبل في رواية السد، "نباته كالإبر، وأرضه ظمأى، وغباره كثير، وسماؤه صفراء"(9). مكان لا حياة فيه ورغم هذه الصفات يجب أن تخلق فيه الحياة ويكون ذلك بمحاولة غيلان إنجاز سدّ يروي عطش الأرض ويقضي على

غبارها وأشواكها وفي نمائها وحياتها تحول في حياته وفي تغيير واقع الأرض تغيير لواقعه وتحقيق لوجوده.

ومثل هذه المناظر تكثر خاصة في رواية حدث أبو هريرة قال إذ يعود المنظر نفسه في نهاية هذه الرواية "فنظرت فإذا نحن وصلنا جبلاً حزيزاً صعوداً(10). إنه الانتقال في المكان والتحول من مدرك إلى آخر غير مدرك ومن الصعب تصوره وبناء على ذلك يتطلب منه اتخاذ موقف معين.

ويقول كهلان عن البئر "وكنت جعلت عليها عريشاً واتخذتها كنا ومكمناً إذا أصبت فيئاً أو سبت سبية"(11). ومثل هذا الفعل وإن كان من الصعلكة والاعتداء قد يكون تحولاً للذات في سعيها وتقلباتها في الحياة.

ومن المفردات اللغوية التي قل استخدامها، ولم يعد لها ميل هذه الكلمات التي وردت في رواياته الثلاث وكانت بمثابة علامات على أماكن ذات طبيعية خاصة وتنتمي لمنطقة جغرافية معينة وبيئة ذات وجود خاص ومنها يتحدد المكان في أدق تفاصيله.

السيفات: سفيه، سفا: ذرت الريح الرمل وحملته.

الحوم: القطيع الضخم من الإبل أكثره إلى الألف.

الدير: الدارات في الرمل بعد أن تهدأ الرياح.

ترهات: الطرق الصغار الغير الجادة، الواحدة ترهة(12).

وعلامات لغوية على فضاء من هذا النوع يتطلب من الذات المنتمية له تفكيراً يليه فعل خاص حتى تتمكن من تحقيق ذاتها وإخضاعه لقدرتها.

ويعود المسعدي لبعض العلامات الشبيهة بالعلامات اللغوية يجعل منها علامات على ما هو معلوم لدى الذات وما غاب عنها وعن التفكير وصعب على النفس تحديده، فيخترع له كلمات جديدة غير معروفة، مبهمة، ولا تخضع للميزان الصرفي المتداول تنفر منها الأذن ويتعطل اللسان في نطقها ولا معنى لها إلا ما تتطلع إليه هذه الذات في رواياته وتسعى إلى تحقيقه، وهذه الألفاظ واردة في إنجيل (صاهباء) وتسابيح الرهبان في رواية السد، والذي جاء ما يقرب من الفصل فيها على تلك الصيغة، إنها إشارات للوجه الآخر للوجود الذي لم يولد بعد وهي كوامن الذات وتشابك المعقول باللامعقول والغيبي بالواقعي.

ومن ذلك ما ورد في "حدث أبو هريرة قال" وما تقوله هذه العبارة في رطانة حادة،

"فكذب وعصى (بنضلد لم) ثم أدبر يسعى (بنهرتلغم) فحشر فنادى (برآنهندم) فقال أنا ربكم الأعلى"(13). وهو خلق على مستوى العلامة اللغوية وأصواتها وتحد في مستوى فعل الشخصية الروائية وطموحها لذلك دخلت البريرة على الآية القرآنية ﴿فَكَذَّبَ وَعَصَى، ثُمَّ أَدْبَرَ يَسْعَى، فَحَشَرَ فَنَادَى، فَقَالَ أَنَا رَبُّكُم الأَعْلَى﴾(14).

وإدخاله لهذه الكلمات على هذه الآية القرآنية ـ مع العلم أن كلام الله منزّه من ذلك ـ لأنه يريد أن يبيّن وجودين مختلفين لبطله وقد ألمّ به الشيطان في النوم. فالحلم يختلط فيه الوعي باللاوعي، ومنطقه غير منطق اليقظة وبالتالي الوجود فيه مخالف لوجود الواقع.

وفي رواية السد يرتّل الرهبان سدنة "صاهباء" هذه التراتيل:

مدرا دافق ظنوى غافق
بركم الضناهم كعفر الجلاهم
عميا دافق فضوى غافق(15)

فقد جاءت هذه التراتيل التي يركبها المسعدي من أصوات لغوية دون أن تدل على شيء سابق معروف في اللغة، ولا يخضع بعضها إلى مقاييس اللغة العربية، وبها إبهام سجع الكهان، الذي يظهر فيه الرهبان سدنة صاهباء في دعائهم وترتيلهم وأصواتهم المبهمة التي جاءت عمداً غير دالة على معنى، "لأنها لغة الذين ليس لهم ما يقولون، بل الذين ليس فيما يقولونه شيء يستقيم للعقل وللمنطق"(16).

وكأنه نوع آخر من الوجود للعلامة اللغوية في إيجادها لعالم غير منطقي وغير معروف "فاللغة لا تشتغل أبداً وبصورة عملية عبر صورة بسيطة ذلك أن الكلمات المحاكية للصوت "ONOMATOPIE" التي يكون الدال ضمنها من حيث مادتها الصوتية وبصورة تقريبية هي الصورة السمعية للمدلول الذي تصحبه خصائصه ترتبط هي نفسها بالرمز أكثر من ارتباطها بالصورة"(17). بينما تخلو رواية "مولد النسيان" من مثل تلك المفردات وهي أكثر إغراقاً في الفصيح المتداول من الروايتين السابقتين، ولذا كانت الفصحى في رواياته علامات دالة على نفاذ عقل باستعمالها ومطاوعتها في نظمها وتركيبها على أنحاء وطرق كثيرة:

فإذا كانت هذه الروايات في العصر الحديث وبعيداً عن عصور العربية القديمة فإن العلامة اللغوية جاءت مرتبطة بالتراث

الشعري وبالنثر العربي القديم وبالبيئة العربية الإسلامية، كاستعمال المسعدي لأسماء ذات دلالات قدسية: كالكعبة، والحجر الأسود، وغار حراء، والمدينة، وأبو هريرة، وإكثاره الاقتباس من الألفاظ الواردة في القرآن: كفعل مار: (ترهيأ، أي تحرك وجاء وذهب، ماجت، من قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَمُورُ السَمَاءُ مُوْراً وتَسيرُ الجبَالُ سَيْراً﴾(18) وكلمة كثيب: تلال الرمل، وفي التنزيل العزيز:

﴿وكانَتِ الجِبالُ كَثيباً مَهِيلاً﴾(19) أو فعل كشط ﴿وَإِذَا السَمَاءُ كُشِطَتْ﴾(20).

والفعل نفسه يذكر بقول الشاعر:

ومستنبح تستكشط الريح ثوبها

ليسقط عنه وهو بالثوب معصم

و﴿حجارة من سجيل﴾، و﴿خلق الإنسان هلوعاً﴾، فكل هذه الألفاظ واردة في القرآن الكريم. ولفظ يسح الذي جاء في قول امرئ القيس:

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة

يكب على الأذقان دوح الكنهبل

أو كلمات ضاربة في القدم راسمة لإطار المكاني أو الشخصيات في رواياته، مثل تلك الرمال الندية وتلك الأودية بها صدى هواتف الجن. ومعاجيل: النخيل التي تنتج قبل أن يستكمل الحول. أو لفظ والهة: شديدة الحزن على ولدها. أو صورة هذه الجارية المتعبدة والتي يضفي عليها صفات روحية وحسية، ليس بالإمكان تخييلها إلا من خلال اللغة، وكأن وجودها في تكوينه الجسدي والروحي ما هو إلا صورة أخرى للعلامة اللغوية وفيها يقول:

"رأيتها متفتحة إلى الشمس كالذائبة لذة"(21). فهذه الصورة يتم إيجادها من خلال اللغة التي تصور الأشياء بطريقتها الخاصة، وتجعل منها جارية من نموذج خاص، فتتناسب هذه الرموز اللغوية وتكاثف علاماتها هو الذي يصور الأشياء على النحو الذي تريده ويرتبط بمنظومتها، تقول ميمونة في السد لغيلان: "فما قدر لك غير الشروع كبعض الأفعال من أخوات كاد"(22). فما تقوله ميمونة هو من أمارات معرفتها بقواعد اللغة واستعمالاتها، يوافقه فهم عميق منها لحال غيلان في بحثه المستمر عن الوجود، إذ كان لا يكاد يشرع في فعل حتى يتركه لشروع في آخر وهذه من صميم وجودية نيتشه، وتكون القاعدة النحوية هي الأخرى دالة على أفعال غيلان بطل رواية السد.

وينم ذلك على تمازج بين فكر المسعدي واللغة وبين مختلف استعمالات

الكلمة والحروف ومعانيها، فإذا حدث وأن تكررت الكلمة نفسها مرات عديدة في السياق، فإنها تأخذ في كل مرة معنى جديداً، ففي حديث الكلب ترد كلمة (أصاب) عدّة مرات في كل مرة تتجلى بمعنى يختلف عن المعنى السابق له، يقول كهلان: "أرحمه فأصيب فيه ثواب المغيث"(23). فأصيب هنا تعني أنال جزاء وثواباً، وفي قوله: "هل أصبت في طريقك منفرداً"(24). يريد القول هل لقيت في طريقك، والكلمة نفسها يصبح لها معنى آخر يختلف عن معناها السابق "وكانت تصيب أبا هريرة عند هاجرة كل يوم نوبة شديدة"(25). فكلمة تصيب في هذه الجملة تعني تنتابه حمى شديدة. ويرد فعل "أدركت" بمعنيين مختلفين في موضوع واحد في مولد النسيان "أدركتك قبل أن تفوتني بلا رجعة" لحقت بك. "أدركت أنك لم تنس أسماء"(26). عرفت وتأكدت.

أو استعماله لفعل قال في السد:

"سألتها فقالت: أنها تتطهر" بمعنى أجابت.

"جاءها يوماً فقال: إني راحل عنك"(27) يعني أخبرها.

"فقالت وما طريقي بعدك؟ (سألته) فقال: العقبة الوعرة" أجاب.

فهذه الدلالات المختلفة هي وجود دلالي لا نهائي، وبالتالي متجددة بتجدد وجودها داخل السياق وحياتها ترتبط به، ولا وجود لدلالة سابقة عن ذلك، فهذه الكلمات تعني شيئاً، وتقول شيئاً آخر، لأن المعروف عن الألفاظ لكونها رموزاً لغوية في حالة نسيان دائم لماضيها الدلالي، ومن خلال استعمالها تكتسب كيانها ووجودها.

وتتواءم مكونات اللغة وما يريده أبطال روايات المسعدي، فتكون معبرة عمّا يفكرون فيه ويشعرون به ويختلج في سرائرهم، فعن شعور خاص لمدين في "مولد النسيان" يقول: "وكنت تجعلين نعومة يديك على فمي كالمنى تسري من القلب.. ألا تقتربين.. فأجد لين أيام كنت معي في الحياة"(28). فهو يشعر أنها كانت معه في الحياة ولم تعد كذلك، ولم يعد يجد طعماً معها لهذه الحياة لأن الموت يطارده ويبحث له عن الدواء فلا يجده فعساه يجد الحياة عندها، ويدعوها كي تشاركه في البحث عن ذلك الدواء مصدر الحياة.

فالرموز اللغوية ميالة إلى ما يريده الأبطال وتسمح به هي عن نفسها، كموضوع الحديث عن النفس وبما بها من أحزان وآلام وتوافق الألفاظ الدالة على الكآبة وعدم الاطمئنان مع الحالة النفسية لمدين الذي يقول لليلى: "ثم نظرت فإذا

الأحلام فانية والأماني ترحيها شديداً رحى الزمان وتذروا هباءها ليالي وأيامي"(29). فما تجيزه اللغة هو الذي يرحى ما لا يرحى كالأماني والأحلام مثلاً، ويجعل للزمان رحى معها يقضى على كل شيء، وهذا تعبير عن صيرورة كل شيء للفناء بدائرة الزمن الذي لا يفنى، وكأن الأشياء خلقت من العدم وله، وحياتها في عدمها.

وحين يتكلم "أبو هريرة" عن الخمر يصبح لها وجود مختلف عن المألوف، فيتطلع لضياء لون الخمر في أحشائه، فكان "أبو هريرة" في حديث الوضع "يبعث بكأسه في النور" ويقول: "يا لهفي على خمر تغشاه ظلومات الأحشاء وددت والله لو تبع البصر ضياءه فيها"(30).

ولما كانت رواياته عن الخلق والفعل والسعي لتحقيق الكيان وفي ذلك بعث للوجود فإن اللغة كانت في هذا الشأن حادة اللهجة شديدة قوية الرمز تفوح برائحة التحدي فهذا غيلان يفصح عن إرادته في السد: "سننشئ وسنخلق، سنعلم هذه الأرض الشجاعة والعقل والبأس، والشدة، ونهز أهلها هزاً... ونستخدم نبيّهم ورجالهم ونساءهم وحتى "صهباءهم" ومالهم من قدرة.. وننفخ في كل شيء حياة"(31). إنه وجود في مستوى اللغة يؤكد عزيمة غيلان فالأفعال المتتابعة والمفعول المطلق هزاً، ودلالة العبارة على المستقبل مع شدة في لهجة المفردات، إذ سيسخر كل شيء يمكن أن يكون في الكون لإرادته، وهذا ينبئ بتكامل بين الفكر واللغة والإرادة في هذه الرواية، ومنه ينطلق المسعدي في "محاورة مبادئ ومفاهيم حيث لا يمكن أن يعبر بغير تلك اللغة، ولا يمكن أن تكون لها أفكار غير تلك وإلا انهار السد"(32).

فطريقة تركيب الكلام، واستعمال الكلمات في الجملة دليل على أنه ليس للكلمة قيمة تعبيرية، وبالتالي وجود ما لم تترجم عن الذات وكيفية إدراكها الأشياء، وحسن تنسيقها يعطيها الحركة ويبث فيها الروح فتسري الجمل بالأفكار، وبما يختلج في النفس من أحاسيس، كالحيرة والاندفاع، والطموح.

فما هي طريقة المسعدي في جمله وكيف يركبها؟.

إن الجمل من حيث الشكل طويلة، وأخرى قصيرة ومن حيث التركيب اسمية وفعلية، وأكثر ما يستعمله المسعدي في روايته الجمل الفعلية "فالجملة المبدوءة عنده بفعل تفوق الجملة الإسمية"(33).

والسبب في ذلك أن روايته ترتكز على الحوار والجدل، وموضوعاتها تتعلق بالفعل والخلق، وفرض الذات لوجودها، ومحاولات الأبطال تحقيق أهدافهم لا يكون إلا بالحركة والفعل، وشخصية مثل أشخاص المسعدي وقد قال عن بطله: كان كالماء يجري لم نقف له في حياته على وقفة قط.

فالوجودي لا يعرف الاستقرار والثبات والتوقف وإلا كانت نهايته، ومن كانت هذه طبيعة حياته، فكيف يمكن للمسعدي أن يرصد حركاته دون اللجوء إلى اللغة من خلال الجمل الفعلية التي تتطلبها مثل هذه الحركة الدائبة للشخصية، وما تميزت به موضوعاته من صراع بين الحياة والموت، وبين الحركة والسكون، والتقاعس والإرادة، وبين أن يكون الشخص أو لا يكون، وبين الغلبة في الحياة من عدمها.

ولهذه الجمل الفعلية عند المسعدي "استعمال خاص، فهي قصيرة تكتفي بفعل وفاعل ومفعول به"(34). وذلك حينما تكون الأحداث سريعة ويكون الصراع شديداً بن الأبطال فيما بينهم، أو بينهم وبين ما في الكون، يقول غيلان:

- دعي يا ميمونة الخيمة
- إلى أين؟
- نطلب فرجة وفسحة(35)

لقد كان غيلان في ضيق وقلق، وهذا الحوار تعبير عن قلق الوجودي من التخييم أي حط الرحال والثبات، وبالتالي طلب من ميمونة أن تخرج معه حتى يتخلص من السكون الحاصل وتتخلص معه ميمونة من ركونها في الخيمة، ومن تشاؤمها.

ويخاطب مدين أسماء فيقول لها: "صارعت الموت، وناصرت الحياة، قالت: احذر فإنه من صارع الموت قد مات"(36).

فمدين يخبر أسماء بما فعله بعد رحيلها عنه، فحصر فعله في (صارع) و(ناصر) وبهذه الصيغ الصرفية الدالة على الاستمرار وقضاء وقت طويل في البحث عن إكسير يقف في وجه الموت ويضمن له الحياة، وحاول كثيراً ولم يفلح في إيجاد دواء وما تغلب على الموت.

وهذا النوع من الجمل الفعلية القصيرة "في حديث أبي هريرة قال: "قليلة لاعتماد على السرد والوصف، وطغيان رواية الخبر مما استدعى استعمال الجمل الفعلية الطويلة، وهي التي لها إمكانية التفسير، ومناقشة القضايا وتحليل تشعباتها، من ذلك ما ورد في حديث الحق والباطل" فدخلنا عليه مرة فوجدناه بفناء بيته وقد بسط فيه فرشاً خفيفاً، وجلس فأطرق وسجا، فسلمنا

وقلنا وقد أدركنا فيه هماً باطناً، فيمَ هذا الوجوم"(37).

فقد تتابعت أفعال ثلاثة "جلس وأطرق وسجا"، وذلك لبيان الحالة التي أصبح عليها "أبو هريرة" فهو في حالة أخرى من الوعي غير واعٍ بما يجري حوله فقد دخلوا عليه وسلموا وسألوه عن سبب سكونه وإغراقه في التفكير وهو لا يجيب.

وفي السد يدور الحوار بين غيلان وميمونة عن العقبات التي اعترضت السد، وجهوده وإقامته، وانتصاره على العقبات، فتطول الجمل لسببية ترتبط بالأفعال، ولسببية أخرى ترتبط ببناء السد، تقول ميمونة: "ثم ألم ينفجر عليك ماء دافق في الشهر الثالث جرف أعلى سدك وحطم شهرين كاملين من عملك وجهودك. غيلان: بلى ولكننا تألبنا على المياه، فرفعنا ما حطمت وعمرنا ما أخلت وردنا السيل ونفينا الجرف"(38).

فقد اضطرت ميمونة لاستعمال أفعال دالة على خيبته من مثل: انفجر، جرف، حطَم، وهي علامة على الفشل وتحطم بناء السد وجهوده، وبالتالي مرحلة من وجوده ليعارضها بأفعال غاية في البأس والتألب على ما هو حاصل من مثل: تألبنا، ورفعنا في مقابل انفجر، وعمرنا ونفينا في مقابل جرف، ورددنا في مقابل حطم، ويبين هذا عن صراع حاول فيه كل واحد منهما أن يقنع الآخر بمنطقه، فيقابل غيلان كل فعل تستعمله ميمونة بفعلين غاية في التحدي وإذا كانت هي قد استعملت المفرد فقد عارضه بصيغة الجميع مع الضمير "نا" نحن الدال على الوحدة والقوة أيضاً.

ويتعدد الأفعال وتعاقبها تحدث عنها الاستنتاجات والاستجابات، فتداعت الأفعال "تألبنا" ورفعنا و"عمرنا" فأدى ذلك إلى فعلي رددنا ونفينا، ويكشف طول الجمل هذا إصرار غيلان على الفعل واستمرار فيه، وعناد الوجودي للوصل إلى المبتغى دون كلل، ومواصلة الدرب لتحقيق الذات، ففي تألبنا على المياه، سيطرة على قوى الطبيعة، وفرض للذات لذاتها في الكون حتى أمام طوفان المياه.

ويحدث مدين ليلى عن الروح بعد أن تتخلص من الجسد وقد "ذهبت هائمة، يسكنها الزمان وتحيرها الذكرى، ويزورها ما انقضى من حياتها يتحرك فيها ما ضاع من آراء وأحلام وأفراح إلى الأبد، فإذا همت أن تقف وتستريح لدغتها عقرب الزمان فسارت"(39). فتلك الروح أصبحت هائمة لأن الذكرى تحيرها، والزمان يحركها، فهي لا تكاد تقف حتى تلدغها عقرب الزمان فتعود

إليها الحيرة من جديد؛ حيرة على ما ضاع منها فلم تتمكن من تحقيقه، ولو حققت آراءها وأحلامها وآمالها ما حل بها ذلك، ففعل "لدغ" في الجملة طابق بين فعل الوخز والحركة، فمع اللدغة تقفز الروح سائرة في حركة دائمة لا تعرف السكون، لأنها مسكونة بعجلة الزمن، وإذا كانت هذه حال الروح بعد الوفاة فما بال صاحبها راكن إلى السكون وهو على قيد الحياة.

وهذه الجمل الفعلية تكون منفصلة حيناً وتكون متصلة بالجملة الاسمية أحياناً أخرى. فإذا كانت هذه وظيفة تلك فما وظيفة هذه؟.

للجمل الاسمية القصيرة والطويلة دورها في كتاباته، وهي ثرية بالدلالات المختلفة، مساهمة في بلورة معنى الوجود، فيرد فيها فقط ذكر ما تحتاج إليه، ويحذف منها كل لفظ زائد، تقول ميمونة "الذئب صوتك يا غيلان" فهي تعني عواء الذئب، فقد حذفت كلمة عواء في الجملة، لتكون دالة عن عمق الحالة النفسية التي كان عليها غيلان، وكشفت ألمه في هذه الحياة، فالذئب دائم العواء وفي جوع مستمر، وكذا غيلان في توقه للفعل، وهوسه ببناء السد.

وقالت ليلى لمدين "في مثل هذا العشي" إن ما دفع ليلى أن تخص تلك العشية بالحديث لأنها عشية تختلف عن عشية الأمس، ولها نظير في السابق، وإنها استهوت ليلى فأعادت إليها ذكريات سابقة، وعبرت الجملة عن جديد مضى وقديم استجد، حالة نفسية سابقة وأخرى آنية شبيهة لها وفي ذلك إشارة لعبثية ما يقوم به مدين فتذكره بالماضي يعود مرة أخرى.

وسألت ريحانة أبا هريرة عن السبيل الذي اختاره لنفسه، فقال: "العقبة يا ريحانة"، فلم يضف المسعدي إلى هذه الجملة أي فعل أو كلمة أخرى، واكتفى بعبارة العقبة يا ريحانة، لأن السبيل الذي اختاره صعب بالنسبة لهما، وترمز هذه الجملة من قصرها الشديد إلى أنه سيتركها بعد أن كانت سكناً له، هو لا يحب السكون ومن كانت هذه حاله فإن حياتها ستكون صعبة معه ومن دونه، لأن لكل وجهة في الحياة، فقد اختارت الثبات وفضل هو الحركة والصعود وعليه ستكون حياته أصعب لأنه سيكون كالسالك طريق العقبة.

فهو يحذف من الجملة كل ما من شأنه أن يجعلها أكثر طولاً مما تضمنه من معنى، فيعبر بأقل الكلمات عن أغراضه التي يريد التعبير عنها.

وفي مولد النسيان يتحدث مدين عن طبيعة "رنجهاد الساحرة": "فيها احتقار

للناس غاية"(40). والتركيب العادي لهذه الجملة يتطلب أن يكون على النحو التالي: فهي تحتقر الناس غاية الاحتقار، فهو يحذف التكرار، ويركز على كلمة "احتقار" ثم يأخذ الصفة "غاية" ليبين مدى احتقارها للناس، فكأن الذي يلجأ إليها محتقر لذاته متخلّ عن وجوده.

ويقول غيلان: "لا حاجة إلى مأدبة" وكان يمكن أن يقول لا حاجة لنا في إقامة مأدبة فخلص بذلك جملته من الألفاظ الزائدة التي لا تضيف شيئاً للمعنى، فيحقق غرضه بأسرع ما يمكن.

والواقع "أن الفرد لا يمكنه عندما يتكلم، سوى تمرير حاجته المزعومة يريد إرضاءها عبر بعض الطلبات، أي عبر اللغة. والحال أن هذه الأخيرة خارجة عن الذات، وهي دائماً موجودة ـ هنا قبلاً ـ لدى مجيء الذات إلى العالم"(41). ففي خروج أبي هريرة هائماً على وجهه، وموت الجهات الست عنده، وعدم قدرته على تحديد وجهته، انغلاق لسبل الحياة أمامه وعدم جدوى مسيرته، وضياعه فكراً وزماناً ومكاناً، فكان يقول في حديث العمى: "لقد ماتت الجهات الست. أو يقول من ضاعت قبلته فليسر ولا يطلب شرقاً ولا غرباً"(42). وهذا ضياع وجودي كلي على مستوى الشخصية، وبالتالي أدى إلى انعدام في مستوى الإدراك وليس انعدام في مستوى الواقع فالجهات موجودة ولكنها لم تعد مدركة من قبله، ولم يعد لها وجود، ولكن اللغة عبرت عن ذلك اللاوجود.

ولما كانت اللغة هي ركيزة التفكير وأن الإنسان يولد وهو مزوّد بملكات لغوية وراثية تخص انتماءه، فإنه عبر عمّا يريد بطرق شتى وألفاظ مختلفة القصد الواحد وإن كان المحمول مختلفاً، من ذلك قوله في حديث المزج والجد "قد قاما واضطرما كرمال الكثبان نشأة الريح" والمعنى قريب منه في موضع آخر من الرواية ذاتها "حتى رأيتهم كالسافيات تنفضهن الرياح" وهذه الصورة ترد مرة أخرى في حديث الطين: "واد.. لا تبرحه المعصرات المعميات" فكل هذه الصور على الرغم من اختلاف أسلوبها تعبر عن الرياح تذرو ما تجده أمامها، ففي تأصيل المسعدي لهذه الجمل أصالة القدماء، يقول محمد العلاوي عن سمة الجمل عند المسعدي أن "له من أناقة القدماء نفوره من التشعب في الجملة، أو اقتصاده في تعريفها فالجمل الطويلة أو المتلازمة قليلة باستغنائه في جملة عن الموصلات الكثيرة، ويكون النعت أو الجملة الحالية هي البديل الذي يغنيه عن التشعب في الجملة".

كقوله "وجلس إليها مدين في اطمئنان وسكون"، فالجملة الأخيرة تبيّن حالة كان عليها مدين ولم يستعمل فيها اسماً موصولاً، أو يكرر فيها فعلاً قد يزيد من تشعبها وطولها.

ولا يعني ذلك عدم استعماله للجملة الاسمية الطويلة، فهو يستخدمها بكثرة "وتربط في غالب الأحيان بالجملة الفعلية بواسطة حرف إذا الفجائية"(44)، وهي سمة غالبة في جمله وتلعب دوراً أساسياً في الربط بين الجمل، تقول ميمونة وقد رأت السد في نومها: "ثم إذا الجبل أمامي، فيتحرك وتمتد يداه، فيدفع الجماجم دفعاً دوياً، وإذا الجماجم تنفلق في شبه الصيحة.. وإذا الجبل يتقدم نحوي"(45).

فكأن زلزالاً يقتلع السد لذلك تعاقبت الأفعال ناقلة للأحداث ووقعها بسرعة مع قوة تأثيرها تطلب استعمال "إذا" التي تفيد هنا المفاجأ في تدافع حجارة السد التي كانت بمثابة جماجم لأنها تحمل أفكار غيلان وتدابيره.

وفي غاب "رنجهاد" نظر مدين "فإذا هياكل من عظام رميم تقوم فتمشي ثم تكتسي لحماً وألواناً"(46) فإن "إذا" هنا تعبر عن الفزع الذي أصاب مدين في غاب رنجهاد الساحر، فهو ما كاد يستقر نظره على هياكل من رميم حتى فوجئ بها تعود إليها الحياة، وكأن أمنيته ما تحققت إلا في عالم السحر الذي لا يؤمن به وهو أيضاً عالم الغيب يحدث فيه كل شيء.

وفي "حديث البعث الأول" يصف أبو هريرة منظر الفتاة وهي ترقص "جعلت الفتاة تدور أو تقف وتقوم وتهبط فتقع في هيأة الساجد فإذا هي قائمة أو ترتفع فإذا هي ساجدة"(47). فما أفادته "إذا" في الجملة دقة الحركة واسترسالها في شكل معين بين الوقوف والجلوس، وتعلق أبو هريرة بهذه الفتاة ما هو إلا تحول منه عن السكون وكان له ميلاد جديد مع هذه الراقصة.

إن ميل المسعدي إلى هذا النوع من الجمل لما لهذه الصيغة من تنويع في دلالة الجمل على الأفعال الخاصة، ومن تأكيد على رمزيتها، ومن بث لروح الحركة في الفعل وفي الجملة، ومن تجديد لها بتجدد الوجود.

والغالب في رواياته هذا النوع من التراكيب والجمل، الذي تكون فيه الجملة الأولى تتميز بالسكون، كركود وسكون الخانعين غير المتطلعين من كثير من شخصياته، وعلى عكس الجملة التي تليها إذ تتميز بالحركة، فتتلاحق المعاني مسترسلة وراء بعضها بانية للفعل، أو

مطورة للذات، أو معبرة عن سعيها في البحث عن كيانها وعدم الاستسلام لأي عائق، أو معرفة للثبات، وذلك شأن الوجودي في هذه الحياة.

ومن سمات لغة المسعدي التقديم والتأخير في الجمل فيعينه ذلك على تغييب المعنى والقصد الذي يريده، فهو في السد يصور نفوس القوم الذين رآهم غيلان عندما ذهب إلى الوادي "إنما هم قوم أفعمت نفوسهم مياه كاذبة"(48). إن الماء الذي يرده غيلان هو ماء التطهر الذي يجدد النفس روحها وحياتاها ويغسلها من كل ثابت ويحولها من حال لآخر، بينما النفوس في هذا الوضع، هي التي أرادت أن تكون نفوساً كاذبة تخيلت أنها تسقي ماء، وليس الماء هو الذي يملأ هذه النفوس فهي تعيش راضية بوضعها في وادي القحط.

وفي الرواية نفسها في "حديث العدد" قام أبو هريرة ينصح أحياء العرب: "فأنتم راضون؟ أما أن ترتفعوا إلى الشدة والبأس، ألا توقدونها حمراء ليس يردها جان ولا إنس"(49).

وأهل ذلك الوادي بطبيعته الموحشة القاسية وإذعان أهله للربة، وعبادتهم للقحط فقد استسلموا للفقر فدعا أفراده إلى الوحدة والثورة على واقعهم، فخرج بهم إلى الصحراء، يعلمهم كسب حياتهم وطريقة فرض وجودهم، وهو في دعوته هذه لهم شبه بدعوة "نيتشه" الذي يقول: "إني بحاجة إلى رفاق أحياء لا أموات أحملهم حيث أريد"(50).

وقالت ريحانة في حديث "التعارف في الخمر": "فحامت عيني فلاح لي وراء الجبل دخان كلا دخان"(51). تداخل الصور والموجودات وتماهي الأشياء، فلما أجالت نظرها، رأت من بعيد جبلاً ومن خلفه رأت شيئاً يشبه الدخان وليس بدخان، فكما يجري الحدث في الواقع تنتظم العبارة اللغوية في التركيب فتتأخر عبارة "دخان كلا دخان" الواقعة فاعل، لسببين أن الجبل أول ما رأت وهي متأكد أنه جبل وأن الدخان لم يكن واضح المعالم فتأخرت رؤيته.

كل ذلك دليل على أن المسعدي يعتني بالفكر واللغة والدين الذين يتبناهما فيعبر بمزاوجة بين المستوى الدلالي والتركيبي، فيؤدي ذلك إلى بعض الاستعمالات الخاصة للغة المعبرة عن تصور الوجودي للكون ففي السد، يقول غيلان عند وصوله الجبل: "إنه الجبل... وليس بجبل"(52). فالجبل الذي وصل إليه مرتفع من تراب يخلو من كل حياة، وهو يريده جبلاً يحبس الماء، وبالتالي يكون مصدراً للنماء والعيش والحياة.

وأغفت عين مدين في مولد النسيان "فكان منه كالنوم وليس بالنوم"(53) وهذا النوع من العبارات يصور حالات اليقظة والنوم أي بين الوعي واللاوعي وهي في الغالب حالات شعورية تعيشها شخصيات روايته. وكل هذه الأنواع من الجمل يوشيها السجع، ويبسط عليها جناحيه فيسيء إلى المعنى فتخال الجمل موزونة مقفاة كأنها شعر، فقد خرج مدين في مولج النسيان دون أن يحدد لنفسه مسلكاً، "فإذا مدين هائم على غير هدى انصرف من بيته فعدا، ثم تمهل فمشى، وخرج من باطن دويه فأصغى"(54). فهو يجري في الغاب تحمله رجلاه حيث لا يدري، فيتمهل ويمشي، وتهزه هواجس نفسه فيتوقف ليصغي لها، محتاراً بين كل ثنائيتين لغويتين وجوديتين.

وفي حديث القيامة يسمع أبو هريرة ريحانة تغني:

"هذه الدنيا إناث كلها تدعو
يسمه منها لهاث بدؤه بدء الدهور
أساف ونائلة
كمٍ أردنا الروح جارفاً صخر
وأثرنا النفس غيظاً داوياً مثل الوعود
أساف ونائلة"(55)

فهذا التقسيم المتوازي بين الجمل وعدد الكلمات المتجانسة في هذه العبارات وتشابه مخارج حروفها الأخيرة هو من صميم فنية اللغة العربية وأحد أوجه وجودها الفني.

فلم يكن الوزن والسجع غاية الكاتب وإنما فرضته اللغة في انتقالها وتحولها من اللسان، وكأن المسعدي يجانس بين النغم للرقص فلا رقص إلا بنغم وبين السجع للغة ولا وجود للغة أدبية إلا بتناغم في جميع مستوياتها.

أو قوله في مولد النسيان "وكانت السادسة أشدّهن عليها ظلاماً قتاماً.. فقال: "أيتها الأكوان كوني"(56) فالكيان كلمة، والوجود عليه يكون كلمة توجده اللغة أو تلغيه ولها أن تنهيه.

واختياره لشكل رواية حدث أبو هريرة قال على طريقه الحديث والسند هو نوع من محاولته بعث الأساليب القديمة وإمكانية إعطائها وظائف تختلف عن وظائفها السابقة وهو نوع جديد في وجودها، مثل "حدث أبو هريرة قال" أو عدم اتفاق الرواة، "قال أبو عبيدة"، وتلك كانت طريقة رواية الحديث أو نقل الأخبار في القديم.

ولشدّة انشغال غيلان بالسد، وجعله محور فكره وهاجسه، فإن كلمة (سد) تكررت في الرواية كثيراً، لأنها رمز الخلق والجهاد وحركة غيلان، وما قدر له من شأن من

هذه الحياة.

وكلمة (جبل) تكررت قرابة الأربعين مرة، لأنه يشكل الإطار المكاني للرواية، وما يمثله الجبل من عظمه في الخلق التي تكررت هي الأخرى أكثر من ثلاثين مرة، ذلك أن الرواية تقوم على الفعل وخلق ما يذهب بالقحط فيعيد للأرض النماء والعظمة.

وفي مولد النسيان تتكرر كلمة موت ثمانين مرة لأن كل هم مدين كان طلب الخلود وإيجاد دوار لعدوه الموت، الذي يقف عائقاً في وجه طموحه وفي محاولة تخليد الجسم ويسبب له الحيرة والقلق حتى أصابه جنون الموت.

وكلمة (إيمان) ترد في "حديث الغيبة تطلب فلا تدرك" سبع مرات وكلمة (كفر) أربع مرات، فقد دخل أبو هريرة الدير لتطهير نفسه من الذنوب ولأجل الإيمان، ولكنه خرج كافراً بالدين.

ووظيفة هذا التكرار تعميق الإحساس بالقضايا التي تعالجها الرواية والشعور الذي تعيشه الشخصيات، ومن أجل الغرض نفسه يعتمد المسعدي على عنصر المقابلة في الكلام والمواضيع وبين طبيعة الشخصيات، ولبيان صراع الإنسان في الوجود وصراعه للمجهول والطبيعة وراعه مع أخيه الإنسان من منطلق حب السيطرة لدى الإنسان.

فقد كان المسعدي "خصب الخيال، نافذ العقل غني اللغة، يشيع الحياة والعقل والمنطق في الجبل وصخوره وحيوانه المستأنس والمتوحش"(57). فهو يرى الحجارة تتحرك، فإذا من صفاتها الروح والكلام، ويرى الشيء المعنوي فإذا صورتها مادية وروحية خالصة.

وفي موضع آخر "وأدركت نائلة أنه عاوده الرحيل، وكره الشجرة على الطريق باردة الظل تدعوه أن يقف ويستريح"(58). فقد بث في هذه الشجرة ذات الظل البارد روحاً تحس بمشاق سالك الطريق فتدعوه لأن يستريح. وفي ذلك إغراء لغيلان بالتوقف وهو ممن يرفض التوقف والاستراحة.

وهذا له نظير في مولد النسيان، تقول ليلى: "والله ما رأيت كهذه الأرض أنثى تضيع وتعوي من قلة الصبر"(59). فقد أصبح هذا الكوكب الجامد ذا حس وشعور، وشوق كمن ابتعد عنها زوجها فلم تعد تطيق صبراً، وهي أرض تنتظر من يبث فيها الحياة والخصب.

فهذه الصور الذهنية "تعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالماً متميزاً في حدّته وتركيبه وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب

التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة"(60)، فتتداعى العلامات اللغوية في سهولة خالقة لكيان جديد خاص بها.

وقوله في "حديث الطين" عن الريح وقد كشفت له عن أنيس: "إلى أن كشفت بي عن رسوم بالية فيها جمجمة بالية فذهب ذلك بوحشتي ونزع فرحي"، فصورة الجمجمة البالية كان من المفروض أن تثير فيه الرعب والخوف، إنها هنا تذهب بوحدته ووحشته، وهي ترمز إلى أن الإنسان لا يكون إنساناً إلا بعلاقته مع الآخرين، ومن طبيعته أن يعيش بين الناس، وفي الوقت نفسه فهي تزيل عنه فرحته لأنه ظنّ أنه لن يلاقي إنساناً قط بعد أن فرّ من كل قنوع خانع.

ومن منطق الرمزية اللغوية تعدد الإشارات والإيحاءات في رواياته، فرواية السد ترتكز على جملة من الرموز اللغوية التي تعبر عن الفعل والجهد والخلق، ففي موضوعها المتعلق بإنشاء "سد"، رمز للبناء والنماء والحياة والقضاء على القحط والجدب، ورمز لإرادة الإنسان يسعى إلى تحقيق كيانه وبلوغ هدفه وفرض وجود والسعي لآخر يكون أفضل منه.

وغيلان كما قال عنه المسعدي "رمز الإنسانية الباسلة المتجاوزة لحدودها المتسامية إلى الوصال والاتحاد"(61).

وليس هذا الاتجاه إلى الرموز إلا إغراقاً منه في إيمائية اللغة وتوالد دلالاتها وتداخلها وفرضها لمنطقها، فيتداخل الأسطوري بالواقعي والخيالي بالمدرك، وتجد أساف ونائلة مثلاً محلاً لها من رواياته، فيرد سبب رحيل أساف عن نائلة لأنه كره أن تكون بيتاً ثابتاً وفي عدم مساعدة ميمونة له وبقائها على طبيعتها دون أن تتغير شبه من نائلة "فكان يخشى أن تنقلب الحركة والرحيل والشوق إلى صخرة وقوف"(62)، وفي هذا قلق الوجودي على مصيره.

وقد شبّه طه حسين غيلان "بسيزيف" ألبير كامي ويمكن أن يكون ذلك في النكبات التي لحقت بالسد، غير أنها لا تشابهها نهائياً في نهايتها، فالسد كتب قبل أسطورة كامي وجهد سيزيف عند كامي جهد لا ينقضي ولا ينتهي، جهد لا غائي فالصخرة دائمة الانحدار وسيزيف معها دائماً وذلك ما قدر له.

أما جهد غيلان بعد المحاولات المتكررة فقد أقام السد وحقق أمنيته وترك السد بعد أن أكمله وقد سألته "مياري" ولعلها تكون رمز الحياة والجمال والطموح والإرادة، فقد رأى ذلك السراج في منتهى الغاب "أنظر إليه

يدعونا زجاج صفاء، وعزم أمنية، أنظره قراراً في الزلازل على الزلازل". وهو انطلاق إلى وجود غير وجود السد، فقد اتجه مع مياري إلى ذلك النور رمز الأمل والخلق ثانية، غير آبه بالسد.

وفي التحاق مدين بغاب رنجهاد أيضاً رمز إلى قصور الفكر عند المسعدي، وأن المعرفة الكاملة تكمن في بعض جوانبها في السحر، وذلك الغاب رمز المجهول وما غاب عن الإدراك ورمز للزمن الذي تخفي صورته عن الإنسان، ففي الغاب تتجسد حركة الزمان أمام عين مدين ويرى بعد أن غشيه الدوار "هياكل من عظام رميم تقوم فتمشي وتكتسي لحماً وألواناً"، وكان ذلك أمله في الوجود التغلب على الموت وبالتالي التغلب على الزمن فيمتلك خاصية الزمن.

وهذه الاستكانة والاستسلام ثار عليها أبو هريرة في "حديث البعث الأول" بعد أن كان قانعاً مسلماً بكل ما هو موجود، وبعد خروجه من المدينة التي رمز بها إلى عدم الصفاء إلى الطبيعة مصدر كل شيء في صورته الأولى التي خلق بها، ورؤيته الفتى والفتاة وهما يرقصان عاريين فتحول كل شيء داخله، ورأى في ريحانة أنها كانت تحول بينه وبين اتحاده بالمطلق.

وخلاصة القول أنه لما كان النسق اللغوي هو الحامل للفكر وللإحساس، والحامل لمتناقضات الوعي واللاوعي، والوجود والغيب، وهو الذي يساير والصيرورة الزمنية، لذلك يرى "المسعدي" أن لكل وجود نسقه اللغوي. وعليه فالوجود العربي مختلف عن أي وجود آخر لانتمائه إلى اللغة العربية التي تختلف في نسقها عن غيرها، ولها كيانها العلاماتي الخاص بها، لذلك كانت لغة "المسعدي" في رواياته فصيحة بعيدة عن كل عامي ودخيل، في زمن بدأ التراجع عنها، وبدأت لغة وثقافة الآخر تحاول طمس كيانها وكيان المنتمي إليها، وجد "المسعدي" في اللغة العربية ومن نسقها الدلالي الذي يحمل رموز اللغة من خلال جدلية الذات/ اللغة إمكانية بناء كيان ووجود خاص.

فتنوّع مفرداتها ولا نهائية طرق إعادة تركيبها وتنسيقها، معجمياً ونحوياً وصرفياً ودلالياً وصوتياً، جعلها متجددة بتجدد الفعل والحركة والخلق في الوجود، مفسرة للمتناقضات والمتشابهات، للحقيقة والعبث، للشك واليقين، للقلق والسكون، للحق والباطل، وخالقه لكيانات خاصة بها لا تعرف إلا لها، سامحة بالابتكار فيها طواعية كلما اقتضى الوجود والكيان ذلك. فكما تهيم الذات في البحث عن هويتها تهيم اللغة معاً في

البحث عن نظام لها يمكنها من تجسّد نفسها كلغة، وتجسيد لهوية الذات كوجود.

هوامش الدراسة:

1 - جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، مكتبة الحياة، بيروت، 1973، ص.44
2 - جاك لاكان: اللغة الخيالي والرمزي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص.11
3 - طه حسين: السد قصة تمثيلية رمزية للكاتب التونسي محمود المسعدي، جريدة الجمهورية، 27 فبراير 1957.
4 - محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 1979، المقدمة.
5 - ميشال آرفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص.26
6 - ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله الأكبر، محمد أحمد حسب الله، هشام محمد الشاذلي، دار المعارف، (د ت)، مادة: هيل، صهريج، دخل.
7 - فاطمة الأخضر: خصائص الأسلوب في أدب المسعدي، تونس، 1971، ص.20
8 - ماجد السمرائي: حوار مع محمود المسعدي، الحية الثقافية، عدد13، 1981، ص.59
9 - محمود المسعدي: السد، شركة النشر لشمال أفريقيا، تونس، ط1، ص.56
10 - محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1973، ص.181
11 - المصدر نفسه: .105
12 - أنظر هذه المفردات في لسان العرب لابن منظور.
13 - محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص.98
14 - سورة النازعات، الآيات (21-22-23-24).
15 - محمود المسعدي: السد، ص.87
16 - محمود المسعدي: تأصيلاً لكيان، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979، ص.81
17 - جاك لاكان: اللغة الخيالي والرمزي، ص.95
18 - سورة الطور، الآية .10
19 - سورة المزمل، الآية .14
20 - سورة التكوير، الآية .12
21 - محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص.22
22 - محمود المسعدي: السد، ص.141
23 - محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص.102
24 - المصدر نفسه، ص.104
25 - المصدر نفسه، ص.106

26 ـ محمود المسعدي: مولد النسيان، الدار التونسية، 1984، ص.62
27 ـ محمود المسعدي: السد، ص.144
28 ـ محمود المسعدي: مولد النسيان، ص.21
29 ـ المصدر نفسه، ص.61
30 ـ محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص.64
31 ـ محمود المسعدي: السد، ص.165
32 ـ الحبيب محمد علوان: محاولة في فهم رواية السد، دار بوسلامة، تونس، 1979، ص47
33 ـ محمد صلاح الدين الشريف: الجملة عند المسعدي، تونس، 1973، ص.47
34 ـ راجع: المرجع نفسه، ص.64
35 ـ محمود المسعدي: السد، ص.81
36 ـ محمود المسعدي: مولد النسيان، ص.26
37 ـ محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص.81
38 ـ محمود المسعدي: السد، ص.130
39 ـ محمود المسعدي: مولد النسيان، ص.50
40 ـ محمود المسعدي: مولد النسيان، ص.43
41 ـ جاك لكان: اللغة الخيالي والرمزي، ص.11
42 ـ محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص.127
43 ـ محمد اليعلاوي: الشكل في حدث أبو هريرة قال، حوليات الجامعة التونسية، عدد12 سنة 1975، ص.93
44 ـ محمد صلاح الدين الشريف: الجملة عند المسعدي، ص.192
45 ـ محمود المسعدي: السد، ص99-100.
46 ـ محمود المسعدي: مولد النسيان، ص.93
47 ـ محمود المسعدي: حدث أبو هريرة ، ص21-.22
48 ـ محمود المسعدي: السد، ص.77
49 ـ محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص.199
50 ـ فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر: فلكس فارس، دار القلم، بيروت، ص.44
51 ـ محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص.38
52 ـ محمود المسعدي: السد، ص.57
53 ـ محمود المسعدي: مولد النسيان، ص.78
54 ـ المصدر نفسه، ص.68
55 ـ محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص.47

56 ـ محمود المسعدي: مولد النسيان، ص.86

57 ـ طه حسين: السد قصة تمثيلية رمزية للكاتب التونسي محمود المسعدي، جريدة الجمهورية، 28 فبراير 1958.

58 ـ محمود المسعدي: السد، ص.145

59 ـ محمود المسعدي: مولد النسيان، ص.19

60 ـ أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ص.151

61 ـ محمود المسعدي: السد، ص.269

62 ـ محمود المسعدي: السد، ص145.

❑❑

آليات السّرد والإغواء والأسطورة في رواية ((اعترافات سميراميس))

د. خليل موسى

- 1 -

روايةٌ ذات طابعٍ صراعيّ ملحمي، تنتمي إلى العالم الوثني المعاصر بأبعادِهِ كلّها، فالروحُ غائبةٌ عنها، والأبطالُ يعيشونَ في عصر بلغ فيه السيلُ الزُّبى، والعالم يختنق، وليس في البلاد سوى الفساد، كأنّنا نعيش في غابة مسوّرة يلتهمها الحريق الذي سيصل إلينا حتماً، والفضيلة مستهدفة: هي صرخة تُعيد إلى أذهان القارئ ما ذهب إليه بودلير ورامبو في بعض قصائدهما، ثمَّ توَّج ذلك إليوت في "الأرض الخراب"، فالخطوطُ التي تتقاطع عندها مفاصلُ هذه الرواية واضحةُ المعالم، والهدفُ منها يُقدِّم نفسه مباشراً على طبق بعد الفراغ من قراءتها، والروائيُّ حريصٌ على بقاء التوازن ضمنَ هذا العالم، وهو يرى رؤيا شبيهةً برؤيا القديس يوحنا إذ رأى رؤوسَ الخطيئة السبع تُطبق على عنق هذا العالم مرة واحدة، فلم يجدْ بُدّاً من أن يصرخ صرخته المدوّية.

يَنْهَجُ عبدُ الكريم ناصيف هذا النهجَ في هذه الرواية، بل يتجرَّأ على عالمنا ليقول: لا وجودَ للفضيلةِ في عالمِ الرذيلة، وهو يذهب إلى ابعدَ من ذلك ليؤكدَ مقولةً تناساها الناس، وهي أنَّ نهضة المرأة في هذا الشرق الذي يتراجع القهقرى أكذوبةٌ، ولابدَّ لها من عكازين إذا وقفتْ على ساقيها، وليس كلُّ امرأة تستطيع ذلك، وإنَّما هي المرأة التي يتوافر فيها شرطان: الجمالُ وتلبيةُ رغبات أولي الأمر، ولذلك كانت المرأةُ في هذه الرواية كائناً تراجيدياً محكوماً عليه بالوأد منذ ولادته، وأيُّ نجاح تحقّقهُ ليس من صنعها، ثمَّ إنَّ الزمن

يكشف وجهَ الحقيقةِ التراجيدية في نهاية المطاف، ويعود الحقُّ إلى أصحابه، وهذا ما واجهته بطلةُ هذه الرواية في الصفحة الأخيرة وهي تواجه شقيقها عاصم البطل المضاد الذي يمثّل قيمَ الخيرِ والعدل، وقد كان ينتظرُها بفارغ الصبر في أسفل الدرج، بعد أن دَنَتْ ساعةُ الحساب وتخلَّى عنها أصحابُ الرفعة والنبالة والسعادة، وهي تنزلُ الدرجاتِ مرَّةً واحدة بعد أن صعدت عليها درجةً فدرجةً، وقدَّمت ثمناً لذلك تنازلاتٍ جسديةً متتالية.

هذه الرواية تطهيرية أخلاقية تصف الرذيلةَ للتخلّص منها، وكأنَّ مؤلفَها كاهنٌ وثنيٌّ عتيق لا يعرف غفرانَ الخطايا، ولا يؤمنُ بالمسامحة أو العفو عند المقدرة، وهو يحمّل المرأةَ تبعاتِ الفساد والزنى في هذا العالم، ولا يؤمن بقول السيد المسيح: "من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بحجر"، وإنَّما يرى أنَّ الزانيةَ لا تلد سوى زانيةٍ، ولا تلد الرذيلةُ سوى الرذيلة، والفسادُ ابنُ الفساد، فالبطلة سميرا دكّ السور ابنةُ بغي ميس المرأة التي عاشت بغياً في مدينة البحر، وولدت سميرا نتيجة لحملٍ غير شرعي، وهكذا سارت سميرا على نهج أمِّها وولدتْ ابنتَها آية بغاءً، كما وُلدت هي، وحاولتِ استخدامَ الشرع لتنفيذ مآربها الخاصة والاحتماءِ به، وكان مؤنسُ صاحبُ الرفعة كريماً معها إلى أبعد الحدود، وكأن الكاتب يتعاطف معه، فمحا ملامحَه المهيمنة والمستبدة، حتى إنَّ القارئ يحارُ في أن يصنّفه ضمنَ جدول الأبطال السلبيين أو الإيجابيين، مع أنَّه وظَّف سميرا، ثم افتضَّ بكارتَها بسهولةٍ، وحصَّن موقعَها في الوظيفة حتى بات يخشاها الكبيرُ قبلَ الصغير، ولم يقتصر الأمرُ على ذلك، وإنَّما أدخلها إلى الجامعة بالقوَّة، ومهَّدَ لها سبلَ النجاح هناك، وقد عاشت في حمايته ومن أمواله في رغدٍ واسع، وكانت آية ابنته، ولما لم يجدا حلاً في الإجهاض اقترح على سميرا أن تعْقِد شكلياً على درويش عاملِ الاستعلامات إلى أن تُحلَّ الأمور، وهكذا إلى أن تخلَّت عنه إلى صاحب النبالة يونس الذي واصل الطريق معها، وارتقت بفضله إلى أعلى المراتب في الجامعة وإدارة النسوانِ، حتى إنَّ صاحب النبالة كاد يتزوَّج منها لولا أن أسرته تداركت الأمرَ، وهكذا تخلّت عنه إلى صاحب السعادة إيناس، وهو أعلى مرتبة وسلطاناً وقوة من سابقَيْه، فوصلت بفضله إلى مجلس الأعيان، ثمَّ عيّنها أميرة الإقطاعة، ولما حاولت أن تتخلّص منه سقطت سقوطها الأخير، ثمَّ إنّ جرثومةَ البغاء

والفساد لا تقتصر على بطلةِ الرواية وأمِّها، وإنما انتقلت بالوراثة إلى آية نفسِها بعد أن أصبحت في سنِّ المراهقة، فقد سمحتْ لكميل ابنِ الجيران أن يفتضَّ بكارتَها بسهولة ويسر، وتنقلت منه إلى سواه، ثمَّ حملت حملاً غيرَ شرعي كأمَّها وجدتِها من نبيه ابن شهبندر التجار في وقت كانت فيه أمُّها أميرةَ الإقطاع، ولما أخبرت أمَّها بذلك كانت كمن تسردُ عليها حكايةً من حكايات "ألف ليلة وليلة"، وكأنّ أمر الحمل عاديٌّ جداً ومألوفٌ في هذه السلالة، ولا يتوقّفُ الأمرُ عند ذلك، ولكنَّ الأمَّ لا تؤنب ابنتَها على فعلتها، وإنّما تسعى إلى لملمة الموضوع من أطرافه، وتنصحُها بأن تفكّر بالشهادة الثانوية قبلَ الزواج، مع أنَّ الفضيحةَ قادمة، فآية حاملٌ، ثم إنَّ سميرا أدرى الناس بأنّ الشهادات الرسمية الدنيا منها والعليا تُشترى كما تُشترى الخضارُ والفواكهُ والقيمُ والوظائفُ والمراكزُ، وهي نفسُها اشترت شهادتِها وسلطانَها من خلال التنازلات الجسدية المتتالية مع أصحاب الحلّ والربط، وهم متشابهون في هذا المجال، وفي هذا الأمر إدانةٌ واضحة لكلّ ما يجري للعباد في البلاد، فربابنةُ السفينة يقودونها إلى الهاوية.

- 2 -

اختار الروائي عبد الكريم ناصيف ساردة (سميرا دكّ السور) لترويَ لنا أخبارَ البلاد والعباد وما صارت إليه من مساوئ وفساد، وكيف ارتفعت هي من أسفل السُّلّم الاجتماعي إلى الطبقة ذاتِ الأمر والنهي، ولتعترف بأسرارها التي لا يعرفها سواها، ولذلك سميَّ روايتَهُ "اعترافات سميرا ميس"، والاعترافُ بوحٌ بما هو سريٌّ ومجهول وشخصيّ، وهو يقرّب الرواية من السيرة، لاتكاء المتكلمة على رواية الأحداث التي مرّت بها، ومن هنا تختلف سميرا عن جدّتها شهرزاد، فهذه كانت تروي لشهريار حكاياتٍ محفوظة في الذاكرة، وربما كانت من صنع المخيلة الشهرزادية، في حين أن سميرا دك السور تعترف بوقائع هي بطلتها، وتروي سيرة حياتها، وهي لم تتقصّدْ من وراء ذلك التسلية أو المتعةَ الفنية، وإنما تريدُ أولاً أن تقدّم شهادةً على واقعٍ فاسدٍ من خلال تجربتها المعيشية الخاصة، بل هي تدينُ باعترافاتِها نفسَها وبناتِ جنسِها: أنثى جميلة ولدت نتيجةً لعلاقةٍ غير شرعية بين رجلٍ من أسرة متوسطة من مدينة البرّ وامرأةٍ جميلة من مدينة البحر، ثم تزوجَها وحملَها معه إلى حيث أسرتُه، فقابلوها

بالعنف، ففرّت المرأة إلى جهة مجهولة مخلّفةً وراءها ابنتَها لمصيرها، ثمَّ استطاعت سميرا بعد أن شبّت أن ترتقي في سلّمها الاجتماعي إلى أن وصلت إلى ما تبتغيه من الجاه والمال والسلطة، متخذةً ملكة آشور سميراميس أنموذجاً لها، في حين كانت قد أخفقت في الحصول على الشهادة الثانوية غيرَ مرة، ولما نجحت فيها كانت درجاتُها لا تؤهلها للدخول إلى حرم الجامعة، ولكنَّها داست ـ من خلال جسدها ـ على القيم والقوانين الجامعية، وسخَّرت الأساتذةَ المشرفين لكتابة أطاريحها الجامعية بسرعة البرق، وعاقبت الأستاذَ الذي ناقشها أو حاول ملاطفتَها أو التمدَّد معها إلى أبعد من ذلك، ليتوبَ بعدها ويطلبَ الغفران من صاحبة السمو، وهي تتشبَّه في مسيرتها وصعودها الاجتماعي بملكة آشور سميراميس، والفرقُ فيما بينهما كبير وإن تشابهتِ الأسماء، فملكة آشور وصلت إلى ما وصلت إليه من خلال المؤهلات التي كانت تتمتع بها، ويمكن أن تُقارن في هذا المجال بشجرة الدرّ وجان دارك وأمثالهما، في حين أن سميرا دكّ السور لم تكن تملِكُ تلكَ المؤهلات، ووصلت إلى ما وصلت إليه عن طريق الرذيلة، وأرجّح أنَّ الغرض من استعراض حكايتها الطويلة الوصفُ العينيُّ لما وصلت إليه أحوالُ البلاد من فساد استشرى في كلّ مكان، وإن كان القارئ يواجه وقائعَ يصعُبُ عليه تصديقُها دفعةً واحدة على الأقل من حيث التعميم الذي سارت بمنهجه الساردة سميرا في اعترافاتها.

يصل الفساد أيضاً إلى "جمعية الكتبة"، فالأديبُ مرهفُ يتودّدُ إلى سميرا، وينال منها وطره، ثمَّ يقومُ إلى صلاة الفجر، ويطلبُ منها نسختين من كتابيها لتصبحَ عضواً في هذه الجمعية، ولما تأخّر الأمرُ قليلاً اتصلتْ بصاحبِ النبالة الذي اتصل برئيسِ الجمعية، فإذا هي بين لحظة وأخرى من أصحاب العبقريات التي قلّما جادَ الزمانُ بمثلها، وهكذا تنقّلت سميرا دك السور من مؤنس إلى يونس إلى إيناس، أو من صاحب الرفعة إلى صاحب النبالة إلى صاحب السعادة، وتدرَّجت من سلطة إلى أخرى، ولم يقتصرِ الأمرُ على الجامعة دراسةً وتدريساً وجمعيةِ الكتبة إبداعاً وعبقرية، وإنَّما انتقلت بهمةِ صاحب السعادة إلى مجلسِ الأعيان، وحصدت أعلى الأصوات، ولم تتوقّف طموحاتها عند هذا الحدّ، فقرّرت أن تصبح شاعرة، وكانت الطريق معبدةً أمامها بفضل غيث الذي علّمها علمَ العروض وصاحبِ السعادة الذي لا يَرُدُّ لها طلباً، ثم أصبحت بفضله آمرةَ الإقطاع، ودرَّبها على سرقة

الأموال العامة والمواطنين والرشوة ليتقاسما مناصفةً ما تصل إليه يداها، ولكنَّ الشيطان وسوس في أذنيها، فظنّت ـ وهي الجاهلة ـ أنَّها قادرةٌ على أن تتملَّصَ من قبضته وتحتفظَ بكلّ ما تنهبه، حتى إنها صارت تعتقد اعتقاداً جازماً بأنَّها إمبراطورةُ هذا الزمان، وصدَّقت في سِرِّها أكذوبةً هي أعلمُ الناس بها، بل تجرَّأت لتقول: "بإشارة من بناني صرتُ أحرِّكُ نادي النسوان، الجامعة، جمعية الكتبة، مجلسَ الأعيان مَنْ تراهُ يقفُ في وجهي؟"(ص304). وهنا بدأ السقوط الراعب، وتجمّعت عواملهُ من كلِّ حَدَبٍ وصوب: ظهورُ الأم العجوز البغي الشمطاء والمتسولة في مدينة البحر ـ الحملُ الذي بدا على آية ذاتِ السبعة عشر ربيعاً من دون زواج ـ الصحفُ التي أخذت تنتقد ممارساتها ـ رجالُ صاحب السعادة يسجّلون وقائعَ اغتصابها الجنسي للحارس الليلي في الإقطاعة ـ العاملون المسرَّحون يكسبون الحكم ضدّها، ثمَّ تخلّى صاحب السعادة عنها دفعةً واحدة، وكأنَّه لم يعرفها من قبلُ، فجاء قرارُ عزلها طبيعيّاً لتهبطَ على درجات الإقطاعة، في حين كان عاصم ينتظرها بفارغ الصبر ليغسل العار الذي لحق بأسرته من جهة، وينتقم مما ألحقتْه به وبسواه من أذى من جهة أخرى.

ليست عوامل السقوط في شخصية سميرا خارجية بقدر ما هي داخلية، فالعوامل الخارجية التي ذكرناها مباشرة، في حين أنّ العامل الأساس هو اللامباشر، وهو شخصية سميرا الجاهلة التي تريد بأي ثمن أن تتخلَّص من أسرتها التي نبذتها كما نبذت أمها من قبل، وأن تفرَّ كما فرّت أمها، فوقعت في فخ الرذيلة، ولو كانت سميرا ذكية لسارت مع يونس وإيناس كما سارت من قبل مع مؤنس، وربما كان الطمع المادي هو الذي أودى بها، ولكنّ العامل الأكبر في سقوطها أنَّها امرأة جاهلة وغبية، وهي تعرف أن دخولها إلى نادي النسوان والجامعة وجمعية الكتبة ومجلس الأعيان والإقطاعة أكذوبة، كان ينبغي عليها ألا تصدقها، وكان عليها أن تتنبّه على ثلاثة أمور أغفلتها: الأول أنَّ قوة سميرا في جسدها لا في عقلها ووعيها ونباهتها، ولو كانت امرأة عادية الجمال لما أخذ بيديها واحد من هؤلاء الرجال، ثم إن نضارة الجسد آنية، وقد قطف مؤنس معظم ثماره، ولم يترك منه سوى الفضلات، ولذلك كان عليها أن تكون أكثر حرصاً على مستقبلها مع يونس وإيناس، وهذا ما لم تتنبّه إليه، فاستحكمها الغرور والغباء وأوديا بها إلى الهاوية، والثاني أنَّ الصعود على راحتي

رجل عالٍ إلى رجل أعلى فأعلى يتطلّب شيئاً آخر غير الجسد، فقد كانت متطلبات مؤنس من سميرا أقلّ من متطلبات يونس، لأن الأول اكتفى بالجسد، وكانت متطلبات يونس أقلْ من متطلّبات إيناس، ثم إنّ اللعب مع مؤنس كان أقلّ خطورة من اللعب مع يونس، وكان اللعب مع يونس أقلّ خطورة أيضاً من اللعب مع الرجل الكبير إيناس الذي حصر عليها أنفاسها وراقب تحركاتها في كل أرض وطأت فيها قدماها، وحاصرها برجاله، وطالبها بنصف ما تصل إليه يداها. أمَّا الأمر الثالث فهو أنَّ سميرا لم تتنبه إلى الزمن الذي لا يرحم، فقد قطف مؤنس الثمارَ الأولى من جسدها، وهو الذي افتضَّ بكارتها وأنجب منها آية، وعاشت في كنفه زمناً، ومع ذلك كان حريصاً على سمعته، فدبَّر الأمور كلّها بحنكة، وزوَّجها من درويش، ولكن يونس لم يكن يملك خبرة سلفه في معاشرة النساء، وإن كان أكثر شباباً وعافية منه، فوقع في الفخ، وكاد يتزوّج من امرأة يعرف كثيراً من ماضيها لولا تدخلُ زوجته وابنه عاشور في الوقت المناسب، ثمَّ إنّ الزمن لم يترك لإيناس من جسد سميرا سوى الفضلات، وهو الأقوى والأعظم سلطة، ولذلك كانت مصلحته المادية تساوي على الأقلّ رغبتَهُ الجسدية، فلما تعرّضت الأولى للخطر كان صاحب السعادة أسرعَ منها في اتخاذ قرار عزلها من دون رحمة، ورماها من دون شفقة، وكأنّه لم يعرفها من قبل، أو كأنّه هو الذي أشار لعاصم بأنَّ القوة التي كانت تتمتَّع بها سميرا قد غادرتها إلى غير رجعة، فإذا كان له حساب معها، فلينتظرها خارج مبنى الإقطاعة.

ويما أن الاعترافات الأساسُ الأولُ الذي بني عليه السرد في هذه الرواية، فضلاً عن العنوان الرئيس الذي شكّلت فيه الاعترافات أساساً آخر... فإنَّ السرد اتخذ طريقةً طولانية نهرية تترافق مع البنية الزمنية التقليدية المألوفة، فالأحداث تتسلسلُ وفقَ منطقٍ زمني تراتبي من النبع إلى المصبِّ ومن البداية إلى النهاية، ومع ذلك اقتضت هذه الاعترافاتُ أن تكسرَ الساردةُ أحياناً هذا المنطوقَ التراتبيَّ في بعض المواضع، فقد بدأ الخطابُ الروائيُّ بخطاب وجّهته سميرا دك السور إلى سميراميس ملكة الشرق والسحر، ثمَّ اضطرَّت إلى أن تعود في المقطع الأول إلى المعاناة القاسية التي واجهتها هي وأمُّها في منزل والدها في مدينة البرّ وفرارِ أمّها إلى جهة مجهولة بعد أن تعذّر عليها العيشُ مع ضرتها وأولادها، ثمَّ اضطرّت مرةً ثانية في المقطع

الثاني بعد أن التقت صاحبَ الرفعة إلى أن تعود إلى حياة مؤنس قبل أن تعرفه، فهو من منبت ريفي فقير، وقد عمل وكيلَ معلم ثمّ موظفاً بسيطاً(ص43–45)، ولما تعرفت إلى صاحب النبالة يونس كانت بحاجة أيضاً إلى أن تفردَ لنا بعض السطور عن بداية حياته في القرية، فقد بدأ يكتبُ التقاريرَ بأقربائه الذي يكنّون له العداوة والبغضاء كما ادّعى، وقدّم لها صورة واضحة عن شخصيته ومبدئه، فمصلحته أولاً وثانياً وثالثاً، وعصرُ القيم والمثالية قد ولّى إلى غير رجعة، والناسُ اليومَ لا يؤمنون إلا بالمادة (ص146–147). وهكذا إلى أن عاد السردُ النهريُّ إلى مسيرته المألوفة، وانكسار الحركة الزمنية في هذه الالتواءات الثلاثة وسواها لا يشكّل أيّ عائق في السرد النهري، وإنّما هي التواءات بسيطة سريعة لا تخرج عن مسار البنية الزمنية التقليدية.

تُقسم البنية السردية الزمنية في هذه الرواية إلى ثلاث وحدات سردية:

- الوحدة السردية الأولى "الصعود الأول": تبدأ هذه الوحدة منذ بداية المقطع الأول

(ص5)، وتتضمن خطاب سميرا دكّ السور الموجّه إلى سميراميس ملكة الشرق وفيه الحياة الصعبة التي عاشتها سميرا في منزل والدها بعد فرار أمها وقبل ذلك، والمعلومات التي قدمتها سميرا عن دراستها في المرحلتين الإعدادية والثانوية، واللقاء التاريخي مع صاحب الرفعة وحصولها على الوظيفة، وهكذا بدأت سميرا في الصعود الأول بعد أن غدت جسداً طيّعاً بين يدي مؤنس، وكان الجميع في الوظيفة يقدمون لها ولاء الطاعة، ثمَّ أهداها مؤنس شقة مسجّلة باسمها، ثمَّ أدخلها إلى قسم التاريخ وأمَّن لها النجاح، ولما حملت منه أمرها بالإجهاض فرفضت، ثمَّ تلد ابنة (آية)، وتنتهي الوحدة حين تمَّ التعارف بين سميرا وصاحب النبالة يونس في مكتب صاحب الرفعة، وكأن الأخير قد سلَّم سميرا بيديه إلى خلفه، لينصرف هو إلى لوليتا جديدة(ص131).

- الوحدة السردية الثانية (الصعود الثاني): تبدأ هذه الوحدة حين تمَّ التعارف بين الساردة وصاحب النبالة(ص131)، وتتضمّن هذه الوحدة تسجيل سميرا رسالة الماجستير بمساعدة صاحب النبالة، والتعارف بين سميرا وغيث الطالب في السنة الرابعة لغة عربية، وحصولها على درجة الماجستير، ثم تصبح عضواً في مجلس إدارة النسوان، وحصولها على درجة الدكتوراه، وتتسلَّم إدارة الثقافة في مجلس

النسوان، وتعيّن أستاذة للتاريخ القديم في الجامعة، ثم تعلم زوجة صاحب النبالة بما بين زوجها وسميرا، فيقرّر الزواج منها ولكن ولده عاشور تدخل في اللحظة المناسبة، وهدَّدها في المطار، فرضخت لأوامره، وانتهت الوحدة حين تعرفت إلى صاحب السعادة(ص246).

ـ الوحدة السردية الثالثة (الصعود الثالث فالسقوط): تبدأ هذه الوحدة بالتعرّف إلى صاحب السعادة (ص246)، وتتضمن حياة سميرا في عهدة صاحب السعادة، واعتداء عاصم على شقيقته. والقبض عليه، ثم حصول سميرا على أعلى الأصوات في مجلس الأعيان بهمة صاحب السعادة، وهو يرشدها إلى أن تكون نبيهة لتستفيد مادياً من وضعها ومركزها، وتبدأ بأخيها عاصم الذي أُودع في مشفى للأمراض العقلية، ثم عُيّنت سميرا أميرة الإقطاع، وهي تكنز الأموال ولكنها حاولت التخلص من صاحب السعادة الذي يشاركها أموالها، وتلتقي مصادفة أمّها في مدينة البحر، ثم تعود إلى الإقطاعة لتجد ابنتها حاملاً، وتتعاقب عليها المصائب، فيتخلّى صاحب السعادة عنها، ويصدر قرار عزلها لتواجه عاصماً في نهاية الرواية(ص355).

ـ 3 ـ

يتوقف القارئُ في هذه الرواية أيضاً عند التصريح بالمكبوت في اعترفاتِ سميرا بنت ميس، سواءٌ ما كان يتصل منه بالجنس والشهوات العارمة والإباحية المفرطة أم ما كان يتصلُ بالعلاقة بين السيّد والعبد، فهي تعترف بكلّ جراءة ببعضِ ما اقترف جسدُها من موبقات، وبالنزوع إلى النهل من الشهوات العارمة في إباحية لا عهدَ للمرأة الشرقية بها، كما تتناولُ علاقةَ الحاكم بالمحكوم وانتشارَ الفساد في الدوائر والمؤسسات الرسمية، وتصف الظلمَ الواقعَ على الموظّفين والمواطنين، ولاسيّما عاصم الذي زُجَّ في مشفى الأمراضُ العقلية لأنَّه دافعَ عن عرضه وشرفه، وكان لسميرا الدورُ الأعظم في ذلك، وهي تتشفَّى منه وتطلب المزيد، ولم تتأثر قيدَ شعرة بما حصل له من تعذيب وإهانات وتشويه، وكأنّه إنسانٌ لا تعرفه، وهذا يدلّ دلالة واضحة على تفكّك العلاقات الإنسانية في مجتمعنا من جهة، والعلاقاتِ الأسرية من جهة أخرى، حتى إنَّها تتآمرُ مع صاحب السعادة على أهلها وتستغلُّ ضعفَهم في جريمة أبشعَ من الأولى، فتطلبُ ثمناً للإفراج عنه نصفَ مليون ليرة تتقاسمُها مع صاحب السعادة،

ومع ذلك فإنَّ التصريحَ بالمكبوت لا يُؤتي ثمارَهُ إلا إذا رافقته قدرةٌ على الإغواء الأدبي والمتعة النصية، وهذا ما توافر في هذه الرواية.

كثيرةٌ هي وسائلُ الإغواء الأدبي والتشويق في هذه الرواية، وإذا كانتِ الروايةُ مسرحاً للحياة فإنها أيضاً مسرحٌ للإثارة والتنفيس، وهذا ما يطرحُهُ الخطابُ الروائيّ، كالتحرّر الجنسي والتفكّك الأسري واستعراض الفساد الأخلاقي وانحلال القيم، فقد وصل الأمر بمنال صديقة سميرا في المرحلة الثانوية إلى أن تحتفظ في حقيبتها بحبوب منع الحمل، وهي تغيّر الشبانَ والعشاق كما تغيّر ثيابها، وتنتقل من واحد إلى آخر، بل هي تتعجّبُ كيف تتحمّل المرأة رجلاً أكثر من بضعةِ أشهر، وليس ذلك غريباً لأنَّ أمَّها تؤمن بحرية المرأة الجنسية وتغيير الرجال كتغيير الثياب والأحذية، ومنال تحمل حبوبَ منع الحمل بمعرفة أمّها ورعايتها(ص75)، وسميرا بنت ميس ترافق صاحب الرفعة من مكان إلى آخر،ولا تتردّد لحظةً في طلب اللذة الجسدية بعد أن غدت تلميذةً نجيبة له في الجنس والسرية مع أنّه متزوّجٌ وذو أسرة كبيرة، وهو في عمر والدها، بل هي تذهب إلى أنّ الحرية الجنسية ضرورية للمرأة ضاربة بالأعراف والقيم والقوانين عرضَ الحائط، فلما وقع المحظورُ وحملت من مؤنس رفضت بشدّة أن تُجهِضَ الجنين، وخاطبت الملكة سميراميس مبيّنة لها بأن المرأة في العصور السالفة أكثرُ حريةً ممّا هي عليه اليوم(ص112).

ومن مشاهد الإغواء والتشويق الأدبيين ما في الرواية من مماطلة يواجهها القارئ وينتظرها، مع أنَّها أحياناً غير مقنعة فنيّاً، فقد استطاعت الساردةُ سميرا بما تمتلكه من حِنكة وخبرة أن تخفيَ علاقاتها المشبوهة الكثيرة مع أنَّ عاصماً كان متيقناً بأنَّ أخته تستخدمُ جسدها في الوصول إلى مآربها، وثمة قرائن وفجوات كثيرة خلَّفتها الساردة ترجّح كفة هذا اليقين، ومنها أن أخاها كان يلاحقها ويترصَّد أفعالها، وقد علم بأنَّها تغادر مكانَ الوظيفة في أثناء الدوام الرسمي (ص49–50). ولكنَّها بكذبة باهتة أقنعته بأنَّها تذهب لتتعلّم رياضة الجيدو، وكأنّ أوقاتَ الدوام مخصصة لهذه اللعبة، ويكتشف عاصم بأنّ لأخته بيتاً، فلما فاتحها بالأمر أقنعته بأنه ما زال في طور الإكساء(ص80)، وكأنّ الأمر يختلف كثيراً مع أنها موظفة بسيطة وحديثة العهد بالوظيفة، والحصول على منزل في هذا الزمان حلم صعب التحقيق. أما التسجيل في

الجامعة فأمرٌ لا ينطلي على أحد، وهو يحتاج إلى شهادة ثانوية حديثة العهد في سورية، ولكنَّ سميرا ردّت على عاصم حين فاتحها بالموضوع بأنَّها نجحت سِراً بهذه الشهادة(ص87)، وهذه أمورُ إذا انطلتْ على كثيرين فإنَّها لا تنطلي على عاصم الشاب الذكيّ المثقّف الواعي، والفجوة الأكثر خطورةً ويقينية يومَ ناقشت سميرا أطروحةَ الدكتوراه في قسم التاريخ وبحضور صاحب النبالة نفسِهِ متحدياً خوفَه من أسرته، ثمَّ رتَّب لها حفلاً عظيماً بهذه المناسبة حضره يونس ومؤنس وإيناس، وحده عاصم الذي وضع يديه على اللغز، ولم يحضر تلك المهزلة، ولكنَّه باغتها في منزلها متجهمَ الوجه، محمرَّ العينين، متشنّج الأعصاب بعد أن عفّرت ابنةُ ميس جبينَه بالعار، وقد استطاع أخيراً أن يصل إلى حلّ اللغز في حصول سميرا على هذه الشهادات الجامعية قائلاً: "بعتِ نفسَكِ للشيطان.. أجل.. اليومَ تأكدت.. أنتِ منذ تلك الأيام بعتِ نفسَكِ للشيطان، فأيُّهُمْ وراءَكِ: يونسُ أم مؤنسُ أم إيناسُ؟"(ص216).وإخلاص صاحب الرفعة مؤنس لسميرا غير منطقي وغيرُ واقعي، وهو ليس إنساناً غِراً، فقد عرف عشرات اللوليتات قبلَ سميرا، واعترف لها بذلك(ص105)، وقد رماهنَّ كما كان يرمي شهريار الحسناوات في كلّ ليلة، ومع ذلك قدّم لها أشياءَ لم تحلم بها فتاة من قبل، وساعدها مع أنَّها ابتعدت عن زمن اللوليتات وتخلَّت عنه إلى سواه، ومع ذلك لم يتخلَّ عنها مادياً، مما يجعل من شخصية انتهازية داعرة إنساناً نبيلاً، وسيرته لا تنبئ بذلك، فهو من أصحاب المفاسد الكبيرة.

ومن وسائل الإثارة والتشويق الأدبيين اللغة الطيّعة التي استخدمها عبد الكريم ناصيف، فهو فعلاً قادر على الإثارة باللغة، وهي تأتي إليه منقادةً طيّعة، وتتقلّب بين يديه ليّنة رشيقة جميلة، وكأنَّها صبية عارمة بالحيوية والجمال وهي في عمر الزهور، لغةٌ استطاع الكاتبُ من خلالها أن يُعيدَ إلى الرواية إيقاعها المتوهّج الوثاب، فضلاً عن الشاعرية الخلابة التي يتمتّع بها القارئ، وبخاصة المقاطع الشاعرية التي تطالعنا في المطالع، وسأكتفي هنا بإيراد مثال بسيط على ذلك، وليكنْ مطلعَ المقطع الثامن:

كان نهداكِ على صدري
لما فتحت الأرواحُ قبورَها
ورأيتُ خلال عينيكِ المطبقتين
الشمسَ تغرقُ فيكِ

لقد رأيتُ ما وراءَ الشمس من أعماق
ورأيت فضاءَ العالم الأول
احتفظت بألمي كما يحتفظ البخيلُ بكنوزه
وكنتُ أحبُّ أن أثْبتَ
أنّ هناك شيئاً أبديّاً
يربطني بالتي أقسمتْ أن تحبَّني إلى الأبد
وهاأنذا اليومَ أطلبُ ألمي دونَ جدوى
وأسمعُ الزمنَ الذي أفناه
يقولُ أيها الطينُ البائسُ
ليسَ بإمكانك حتى أن تتألمَ إلى الأبد (ص213).

ـ 4 ـ

تتكئ الساردةُ في اعترافاتها على شخصية سميراميس التراثية ملكةِ آشورَ وبابلَ والشرق. مع أنّ الشَّبَهَ القائم بين الشخصيتين وهميّ وسطحي، وهما مختلفتان شكلاً ومضموناً، ولكنّ الساردة استطاعت أن توهمَ القارئَ العادي بهذا الشبه فيما بينهما، وتخدعه وتخاتله لتنفذ من وراء ذلك إلى ما يريد أن يقوله المؤلف فعلاً، وقد استخدم الأسطورة بذكاء وخبرة من خلال القوة التي تتمتع بها الأنثى الجميلة، فيخضع لسطوتها شمُّ الرجال في مجتمع شرقي متخلّف، وتردُ أسطورة سميراميس من خلال الخطاب الذي تتوجَّه به سميرا بنتُ ميس إلى سميرا ميس الأسطورة، وهو خطاب موزّع في نسيج الرواية وإيقاعها، وله حضور فعليّ كماً ونوعاً في المقاطع الاثني عشر التي تتألف منها هذه الرواية، حتى إن سيرة سميراميس ملكة آشور والشرق كانت دافعاً قوياً لكي تخرجَ سميرا بنتُ ميس مما هي فيه إلى عالم آخر، وكانت الأخيرة جدّتها على أنّها الأنموذج الذي تحتذيه والمثل الأعلى الذي تقتدي به، ولما كانت الجدّة فارسة قائدة أخذت الحفيدة تتعلّم ركوبَ الخيل واستخدام المسدّس، فقالت: "ولقد صرت.. فارسة ماهرة ورامية ماهرة.. مثلك يا سميراميس.. يجب أن أكون مثلك كي اشعر بما كنت تشعرين من ثقة وقوة بالنفس" (ص54)، ولكن هل كانت فعلاً كذلك..!؟؟

ثمة وجوه شبه واهية وهميّة تجمع بين السميرتين، وأهمُّها التشابه في الأسماء (سميراميس وسميرا بنت ميس)، حتى إنّ الأخيرة توهّمت أنهما شخصية واحدة ومن طين واحد جُبلتا، واستخدمت مفردات الحلاج الصوفية تعبيراً عن التوحّد والتماهي: "أقرأ أشعارك أتمعّن في أسطورتك فيتملكني العجب.. هل أنا إلا أنتِ؟ تماهٍ كامل يا

جدتي البعيدة!! لكأنني نزلتُ من بطنك أمسِ، غذيّتني من حبل سرتك، كوّنت حتّى مخّ عظمي على شاكلتك فخرجنا واحدة لا اثنتين"(ص61).

ثمة شبه آخر يجمع هاتين الشخصيتين، وهو الظلم الذي وقع عليهما في مطلع حياتهما، لكنّ الظلم كائن منذ أن كانت الخليقة، ومن هنا تسيرُ كل من الشخصيتين في اتجاه معاكس للأخرى، فطبيعة المرأتين مختلفة، فسميراميس التراث فارسة قادت الجنود وافتتحت بكتريان من بلاد فارس في حين عجز الرجال عن ذلك(ص5)، وهكذا شقّت طريق المجد، وقدّمت لزوجها ووطنها ومملكتها عطاءات فريدة، وكانت تستمدُّ قوّتها من داخلها، كانت ملكةً واعية مدبّرة أقرَّ لها القادة بتفوقها ورجاحة عقلها، فقادتهم من نصر إلى نصر، فكانت أحلامها فوق أحلام الملوك، وهذا وصف لذلك في مطلع المقطع العاشر:

(لم تكد سميراميس تجلس على عرش بابل حتى امتلأت نفسها بالطموح ورغبت في أن تبني لنفسها مجداً يفوق أمجاد من سبقوها من ملوك الآشوريين. "أريد أن أجعل من بابلَ أعظم مدينة في الشرق". كانت سميراميس تردّد حينما دخل وزيرها فقال لها الوزير:

ـ وكيف ذلك يا مولاتي!.

ـ سأبني الهياكل الضخمة وأُنشئ الحدائق، بل سأشيد أثراً ضخماً لم يرَ الناس له مثيلاً ليحملَ اسمي على مرّ العصور.

ـ ومن أين لنا المالُ يا مولاتي؟ إنّ أعدادَ الجيش يذهب بمعظم مواردنا..

ـ سيتدفّق الذهب سيولاً على بابلَ بفضل هذا الجيش.

ـ أنعودُ إلى الحرب يا مولاتي؟

ـ لقد تمرَّدت بلاد كثيرة بعد وفاة زوجي، الملك نينوس، وأبتْ أن تدفع الجزية. ولن أكون جديرة بهذا التاج إن لم أُخضع لسلطانه كل شبر كانت تضمّه إمبراطورية نينوس.. لقد طمعوا في بابل حين وجدوا على عرشها امرأة، لكنّ هذه المرأة ستَطأُ بجيوشها أرضَ أرمينية وفارس، مصرَ وأثيوبيا، وستمدّ حدودَ سلطانها إلى مدىً لم يحلم به أشجع الرجال"(ص277).

لكنّ سميرا دكّ السور امرأة ضعيفة جاهلة سارت في طريق لم ترسمها لنفسها، وهي شخصية تراجيدية، وصلت إلى ما تريد بفعل المصادفة، فداست على القيم والأخلاق والقوانين والعادات والتقاليد بفعل ما تتمتّع به من جمال ورذيلة، ولكنّها جاهلة وقفت

إزاء شهادة الثانوية العامة عاجزة، ثمّ استخدمت جسدها ثمناً للشهادات التي حصلت عليها، فيما بعد، فالليسانس من دون ليسانس، والماجستير من دون ماجستير، والدكتوراه من دون دكتوراه، وكانت ـ وهي التي خرجت من الظلم ـ ظالمة وقاسية على المواطنين البسطاء المظلومين، كدرويش الزوج المستأجر بلا زواج والموظفين الصغار في شؤون الطلاب الذين يسجلون الطلبات وينفذون القوانين(ص139)، ثمّ إنّ قوة سميرا ليست فيها، وإنّما استمدتها من صاحب الرفعة أولاً، ومن صاحب النبالة ثانياً، ومن صاحب السعادة ثالثاً، وبالتدريج والثمن الجسدي المدفوع سلفاً.

ثمّ إن الاختلاف بين الشخصيتين كامنٌ أيضاً في التشابه فيما بينهما، فالكلّ يقدّم للسميرتين ولاءَ الطاعة، ولكنّ الطاعة التي قدّمها القدماء لملكة الشرق ناجمة عن إعجاب وتقدير لهذه الشخصية الفذة، وهي وحيدة العصور، وقد استطاعت أن تنقذ زوجَها من السبع(ص51−52)، في حين أنّ الطاعة التي قدمها الموظفون والعمال في العمل لسميرا دكّ السور سطحية ووقتية وناجمة عن التزلف والنفاق والحفاظ على المصلحة الخاصة، فهم يعرفون بأنها امرأة مدعومة (ص51).

هكذا كانت ملكة الشرق امرأة حقيقية تستحق الإعجاب وتفرضُ حضورَها على التاريخ، في حين أن سميرا بنت ميس امرأة عابرة لا يذكرها التاريخ إلا ليَلعَنَها ويلعنَ أمثالها، وهذا ما أراد المؤلف أن يقوله، فطرد صاحبة الاعترافات من عنوان الرواية، وأخرجها منه نهائياً، مع أن الاعترافات والأحداث تجري حول هذه الشخصية، وزمنُ الرواية الحاضر الذي نعيش فيه، ولكنّ المؤلف قدّم صورة سميراميس المرأة المثال.. المرأة الجديرة بالحياة والخلود، وهي موجودة بلا شكّ في الحياة والواقع في صور النساء اللواتي جاهدن عبر التاريخ ووصلن إلى أعلى المراتب، ومنهن زنوبيا وكليوباترا وشجرة الدرّ وجان دارك وجميلة بوحيرد وسناء محيدلي وأمثالهن، وهؤلاء أسهمن في صناعة التاريخ، في حين أنّ سميرا بنت ميس تمثل صورة المرأة الفاجر، وهي موجودة بكثرة، وتقدّم مصلحتها على أيّ مصلحة أخرى.

وبعد، فإنّ رواية "اعترافات سميراميس" من أكثر الروايات العربية في سورية جرأةً على المسكوت عنه، وهي تقدّم صورة تكاد تكون تسجيلية لبعض الشخصيات التي

أوغلت في الفساد وتغليب المصلحة الخاصة على المصلحة العامة... هي رواية كشف ورؤيا ذات هدف تطهيري إصلاحي.. تُغلّب الواقع على الأسطورة، وإن بدت في وجهها السطحي غير ذلك، ولكنّها تصف الواقع المريض لبناء وطن على أسس متينة راسخة نظيفة ومن هنا فإنها رواية واقعية بامتياز.

المصدر: "اعترافات سميراميس ـ ملكة الشرق والسحر"، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ـ دمشق، جرمانا، الطبعة الأولى، 2007م.

❑❑

جبل الثلج العائم في مجموعة (رجل من الرف العالي) للدكتور سليمان الشطي

شوقي بدر يوسف ـ مصر

إن الشقيقة الكبرى للحقيقة هي الحكاية
ريديارد كيبلنج

يتوجه الخطاب القصصي في مجموعة "رجل من الرف العالي" للدكتور سليمان الشطي إلى إضاءة خطوط وجوانب متباينة من الفعل الإنساني المتأصل بإلحاح شديد داخل بعض الشخصيات النمطية المنتخبة والمختارة من الواقع المحكي والمألوف من الحياة. حيث يرصد الكاتب . في مجموعته التي صدرت في الكويت عام 1982، ثم أعيد طبعها بالقاهرة عام 1989 . العديد من الممارسات الإنسانية التي تحدث على المستوى الواقعي، طارحاً فيها العديد من الأسئلة الفكرية الحادة، والمثارة دائماً على المستوى العام والخاص في قالب سردي حكائي يحمل داخله الأحداث المختبئة داخل نسيج النص والتي لا يظهر منها سوى بعض دلالات وتأويلات رمزية يطلق عليها نقدياً مصطلح "جبل الثلج العائم". و"جبل الثلج العائم" كمصطلح فني للقصة القصيرة أطلق أول ما أطلق على أقاصيص الكاتب الأمريكي إرنست همنجواي باعتبارها أقاصيص ظاهرها يبدو فوق السطح تتبدى فيه ملامح وظلال ذات أبعاد واقعية بينما باطنها المختفي داخل ركام النص يحمل في طياته أبعاداً أخرى مختلفة تقرأ وتؤول حصرياً وفيما وراء السطور من دلالات لها معان أخرى، كما إنه أيضاً ذلك الانطباع العميق المستتر والمستمر الذي تتركه القصة يفعل فعل الدهشة والإبهار لدى المتلقي لأول وهلة من خلال هذه الدالات والتأويلات المعبرة عن كنه ما يريد الكاتب التعبير عنه. كما إنه أيضاً الإحساس المتكون من تأثير الحدث والمواقف والشخصيات الفاعلة له، حيث يظهر هذا الانطباع وهذا الإحساس من خلال الاتكاء على دلالة الفعل القصصي المراد التعبير عنه، والإحساس بفورة الحدث الرئيسي وعمق هذه الدلالة، لذلك نجده هو الحدث الدال البارز المؤثر، بينما تختبئ بقية

الأحداث الأخرى بشخوصها ولقطاتها ونسقها الخاص تحت ركام الصياغة السردية للنص تاركة نفسها لحدس المتلقي يؤوّلها ويضيء خطوطها كيفما يشاء. وقصص مجموعة "رجل من الرف العالي" كما يبدو من التفاعل الصدى الذي يدور داخلها، واللحظات المليئة بالصراعات الإنسانية واللاإنسانية، ولحظات القلق والترقب، وصور العجز والإحباطات والتأزمات، والمواجهات القمعية التي تحدث على المستوى الواقعي والنفسي لبعض الشخصيات المنتخبة بمواصفات خاصة لتحقيق نوع من التوازن بين الفن والحياة من خلال هذا النوع من القص الذي ينطبق عليه هذا المصطلح الفضفاض، حيث النهايات المفتوحة، والتأويل المتروك للمتلقي، وهو ما يحقق وظيفة القصة في هذه المجموعة، ويكون في نفس الوقت سبباً في تحقيق قدر من المتعة الفنية والذهنية عن طريق اكتشاف المجهول في حياة الآخر الذي هو في الوقت نفسه الأنا /القارئ/ المتذوق والذي كثيراً ما يشتاق دوماً إلى التعرف على لحظات القلق، ومواقف التحدي التي يتعرض لها البشر، وكيف يعيشون ويتصرفون عندما تصادفهم بعض الأزمات التي لا يستطيعون التصدي لها، ومواجهة قوى الشر/ الضد التي تحركها، وليس شرطاً أن تصمد الشخصية المأزومة عند مواجهة التحدي، بل هي أحياناً تكون ورقة في مهب الريح تتقاذفها الأنواء، وتعصف بها الرياح كما نجدها في بعض شخصيات قصص المجموعة، كشخصية "عبد الحميد" في قصة "خدر من ساحة وهمية"، و"الداير" في قصة" رجل من الرف العالي"، و"بائع الدهن "في قصة" وجهان في عتمة"، ومن ثم فإن فلسفة القصة القصيرة والتي تبدو داخل هذه المجموعة تقوم على أن الحياة بها مواقف عارضة، ولحظات مستثارة يجسدها التخييل، ويبرزها عالم الحكي في شتى صوره، وهي تحمل في دلالتها معادلاً قد يبدو موضوعياً وقد لا يحقق المطلوب منه، المهم إنه يعبر عن كنه الحكي، وعن الشخصية الفاعلة في النص الأدبي والتي يقول عنها لوكاتش(1)": إن الشخصية الفاعلة في النص الأدبي لا تصبح هامة ونموذجية إلا حين يتسنى للفنان الكشف عن الارتباطات العديدة، بين الملامح الفردية للبطل فيها وبين المواجهات التي تعترض طريقه، وإلا فإن الشخصية حين تعيش أمام أعيننا تجد نفسها أشد قضايا العصر تجريداً وكأن المسألة بالنسبة لها مسألة حياة أو موت".

ولعل المواجهات النفسية والمصيرية التي تعرضت لها بعض شخصيات المجموعة كانت هي في حد ذاتها تعبر عن نفس الإشكالية، وهي إشكالية الحياة والموت، أو هي الدلالة التي يعتمد عليها الكاتب في تأصيل مصطلح "جبل الثلج العائم" الذي اعتمده الكاتب كأسلوب خاص به في تناول قصص هذه المجموعة من خلال التقاط المواقف الإشكالية وتحويلها إلى قصص قصيرة معبرة ظاهرها الواقع وباطنها ما ينعكس على الحدث والإدراك كواقعٍ آخر. وهذا ما نجح الكاتب في أن يحققه في تلك القصص والتي تتكون من أربعة قصص تتأرجح ما بين الطول والقصر وهي "خدر من مساحة وهمية"، و"رجل من الرف العالي"، و"وجهان في عتمة"، و"صوت الليل".

والدكتور سليمان الشطي كما هو يعتبر من أوائل من كتبوا القصة القصيرة في الكويت بمعناها الفني الحديث حين نشر أول أعماله القصصية وهي قصة "الدفة" في مجلة "صوت الخليج" عام 1962، نجده أيضاً أحد الرواد الذين مارسوا التجريب والمغامرة الفنية في صياغة القصة القصيرة أو من ناحية ما تحتويه أعماله من مضمون فكري مثير للجدل يناقش من خلاله قضايا المجتمع وإشكالياته الخاصة والعلاقات الإنسانية المأزومة والمعقدة فيه.

وقصص الدكتور الشطي لا تعطي نفسها للقارئ في سهولة ويسر، ولكنها تحتاج منه إلى معاناة ومشاركة خاصة لمبدعها عند قراءتها وتناولها حيث يستخدم لها الدكتور الشطي تقنية خاصة تعتمد على استخدام أسلوب تيار الوعي والمونولوج الداخلي، وكذلك المزج بين الحلم والواقع، وتقاطع الحدث وتداخله بين الأزمنة المختلفة من ناحية التأخير والتقديم، واستخدام الكابوس، والإرث التاريخي والموروث الإبداعي حيث تظهر في بعض القصص مؤثرات ألف ليلة وليلة بطريقتها السردية الخاصة، وتستخدم هذه الطريقة الحكائية في هذه المجموعة خاصة في قصة "وجهان في عتمة" في محاولة لإعادة صياغة واقع نفسي جديد من خلال منظور قد يبدو غرائبياً وفانتازيياً ورؤيوياً إلا أنه أسلوب خاص استخدمه الكاتب ليجسد به ما يدين به الواقع ويعريه ويكشف بعض مساوئه وزيفه.

ففي قصة "خدر من مساحة وهمية" يمزج الكاتب بين الواقع والذات والتاريخ في إعادة لصياغة واقع جديد من خلال آلية الزمن النفسي لشخصية "عبد الحميد" وهو

رجل شبه مأزوم ومعوق فكرياً تسيطر عليه فكرة الاغتيال والقتل والإحباط الشديد. ويتوهم أن هناك أن من يريد أن يقتله ويغتاله، وأن هناك مسحوقاً أبيض يتغلغل في كل مكان، وجراد كثيف يغطي المكان ويطش به الغبار ولا يعرف له سبباً، وبالرغم من حالته النفسية المعقدة والمتردية نجده يحاول أن يوجد نوعاً من التعادلية لحالته بأن يتفاءل من هذا الغبار الذي يعذبه(2)": بهذا المسحوق سنغير كل شيء، حينئذ سننتصر ويتحقق الحلم، وقتئذ سنضحك، أليس كذلك؟ كل الذي أردته سيتحقق في لحظة، يالها من فرحة غامرة.. هل جاء الوقت الذي نفرح فيه فرحة حقيقية؟". بهذه العبارة كان يحاول أن يجد مبررات لواقعه الخاص، ومن خلال الوهم الذي يسيطر عليه بأن هناك من يحاول اغتياله وقتله والتمثيل به بين أفراد أسرته، لذلك نجده يحاول من خلال بعض الأوراق الصفراء التي قام بكتابتها دراسة فكرة الاغتيال في التاريخ الإسلامي، خاصة حادثة مقتل "عمر بن الخطاب"، ومقتل "علي بن أبي طالب" ويسجل بعض الهوامش والإشارات في دراسة أعدها حول هذا الموضوع، وقد حاول الطبيب النفسي الذي يعالجه أن يحلل هذه الكتابات، ويقف منها على كنه علته النفسية وإن كان قد وصل في ذلك إلى ملاحظات لها تأثيرها في السياق الخاص بالقصة سردها النص(3)": الأمر الذي لابد أن نقف عنده في هاتين القضيتين هو.. أمر غريب يبعث على الشك، لماذا نحن كذلك؟ إن الاغتيالات كشفت عن هذه العورة الجديدة لنا.. هاهي الاغتيالات عندنا إما أنها مشبوهة أو متخبطة.. وحصيلتها محزنة، إننا نقتل فقط الطيبين والناصحين والمخلصين.. ويبقى الآخرون لا يمسهم شيء.. وهذا أمر حقير". ومن خلال هذه الهواجس المستثارة على المستوى الواقعي عند شخصية عبد الحميد يبرز "جبل الثلج العائم" أو وجهة النظر الذي يريد الكاتب التعبير عنها من خلال هذا التخبط التي تبدو عليه الشخصية، حتى إنه في دراسته التي كتبها عن الثورة والاغتيالات والتي ضفرها في نسيج القصة، يلجأ إلى الأسلوب الذي كان يستخدمه الخوارج والزنج والقرامطة وغيرهم من الفرق المعنية بمثل هذه الأمور في تغيير معالم الحياة عن طريق استخدام القوة والبطش، ومن ثم نجده في النهاية يزداد إحباطاً وتأزماً، وتزداد حالته سوءاً حيث يتخبط في أفكاره وتصرفاته ويجد أن سبيل الإصلاح والتغيير طريق مسدود ولا يجدي معه أي شيء،

واكتشف عبد الحميد بطريقة مبهمة أن الانتحار هو السبيل الذي ارتضاه لنفسه وإنه من العبث أن يستمر، ومن ثم فإنه يفكر فيه على أنه اغتيال وليس انتحاراً حيث إن القاتل والمنتحر ليس سوى اسم واحد مكتوب في الورقة "المكرمشة" المكتوب فيها اسمه التي اكتشفتها أخته في بداية القصة من أن القاتل الذي يفصح عنه شخصية "عبد الحميد" هو ذاته "عبد الحميد" الشخصية المحورية والفاعلة والدالة في القصة. كما أننا نجد أنفسنا في هذه القصة أيضاً أمام بعض الدلالات النسبية التي تحتمل كثيراً من التأويلات، إلا أن جبل الثلج العائم أو التفسير الواقعي لحدث القصة هو تفسير واحد يطرحه الكاتب بحسه التنبؤي عن الحياة المتمثلة في هذا الرجل المريض نفسياً والذي يعاني من أحد أمراض العصر وهو الاكتئاب والإحباط وهو أمر يمكن أن يتعرض له أي إنسان على مستوى الواقع، إلا أن هناك أسباباً أخرى قد تكون مختبئة في نسق الصياغة إلا أنها تحتاج من المتلقي إلى مزيد من القراءة لتفعيلها والوقوف أمامها، ولما كانت هذه القصة قد كتبت في أوائل الثمانينيات، إلا أنها مازالت حتى الآن تطرح نفسها اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً من خلال الحالة النفسية والصراع الداخلي الحاد الذي انتاب شخصية "عبد الحميد" وهي الذات الشخصية المأزومة والفاعلة في القصة والعاجزة عن مواجهة الواقع بكل ما يحتويه من زيف وتهرئ وهو ما أظهره جبل الثلج العائم في النص من تأويلات تنبع من ممارسات الشخصية ومن هواجسها ورؤيتها لهذا الواقع التي تعيش أزمته المنعكسة على ذاتها:

وفي قصة "رجل في الرف العالي" يجسد الكاتب لحظات واقعية حسية مضيئة تتخللها لحظات مظلمة منغلقة في نفس الوقت في حياة هذا الرجل العجيب المدعو "عبد الله الداير"، هذه اللحظات الحية التي أضاءت حياة هذه الشخصية كانت بمثابة السرد الذي بنى عليه الكاتب حكايته عن هذا الاسم الذي تردد كثيراً في الانتخابات والذي أعاد إلى الأذهان مراحل عديدة ومحطات توقف عندها الراوي من خلال معرفته به ولقاءاته معه قبل ذلك(4)": وحضرت لحظات من زمن لا أدريه.. عجيب.. لقد مات شيء حقيقي هذه المرة". وتكتمل الدائرة عندما يعود الراوي بذاكرته القديمة إلى الوراء، إلى هذا المشهد العجيب الذي كان فيه عبد الله الداير معلقاً بالمزرام، يهدد أمه بإلقاء نفسه من هذا

المكان المرتفع إن لم تمنحه عشر روبيات كاملة غير منقوصة، وكانت هذه هي بداية حياة عبد الله الداير. لقد مارس الداير كل الأشياء، المشروع منها وغير المشروع، المباح والغير مباح، حتى الانتخابات لم تسلم من عبثه، هذه الممارسات التي لا يمارسها سوى الداير على مر الزمن جعلت تاريخه الشخصي وكأنه حالة خاصة، هذه الحالة قلما يجود بها الزمن مرة أخرى وهي المسماة "الداير"، وهي التي تمنح عالمنا هذه السمات الخاصة التي يعرف بها في مجتمع مستسلم إلى واقعه الخاص، ومؤمن بأن المستقبل ربما يوماً ما سيكون به مدينة فاضلة خالية من الداير ومن هم على شاكلته(5)": من ذا يستطيع أن يصمد لسحر هذه الحالة الخالدة، عالمنا كانت حدوده مؤطرة بهمومه اليومية، أناس يقبعون حول بحر ممتد.. هم وشباكهم سواء، يمتد بصرهم إلى المألوف الذي لا يتغير وهم يعلمون أنه لا يتغير بينما هم يمضون.. ومع ذلك يمدون البصر ليطمئنوا إلى الثبات من حولهم.. صيد السمك واللؤلؤ سواء فالحصيلة متساوية لا تزيد.. البحر سفر وعودة، لذة اللقاء تسحب ستارة النسيان على فواجع الدهر". لقد أتى الداير ليبني الوهم في هذا العالم المقفر، واستقر الداير في وجدان الناس (فاسوخة)، الكل يتقرب إليه(6)": قالت امرأة بها شوق عارم:

ـ عودتك أمل يشيع فيّ ترقب اللقاء.. وإن كل غائب سيعود".

لقد أصبح "الداير" علامة في الحياة (7)": نظراته القاسية وراءها تصميم التحدي"، يمارس كل شيء، التجارة والحب بما فيها العبث مع الغلمان، وتوزيع البركة المزيفة على الناس في الشوارع والحارات، والمتاجرة بكل شيء حتى عمله كقرداتي وسقوطه في وهدة التدني في هذا المجتمع الآمن المطمئن العائش في الحقيقة الخاصة به.

لقد تحول الداير إلى أسطورة في المدينة، الكل يحكي عنه الحكايات والخرافات، ولم يجرؤ أحد أن يقترب من الداير كان متغلغلاً في كل شيء، حتى كان اليوم الذي وجدوه فيه يسبح في النهر، وبدأ البعض في التجرؤ عليه وإلقاء الطين عليه، وتكاثرت الضحكات حوله وتحول الأمر إلى دعابة كبيرة، وتجمع جمع كبير حوله يلقون عليه الطين وهو يدور بينهم حائراً حتى فاجأهم بهذه الخطبة التي أوقفتهم، وأصبحت حكاية الطين والخطبة التي ألقاها على الناس حادثة تروى بعد ذلك: وكأنما كان هذا الأمر بالنسبة للداير هو الانتقال

إلى مرحلة جديدة لذا فإنه يفلسف الأمر ويقول للراوي(8)": العناء والأسئلة الكثيرة التي تحاصرني تدفعني دائماً إلى البحر الكبير، فعندما أكون الماء والطين، ويغوص جسدي فأرتدي الملح وتمسح عيناي البحر الذي احتضنني، آنذاك كنت آمل أن أزيل ما في نفسي. حكاية الطين ظلت أمام عيني لأنها اشتبكت بتساؤل كان يكويني ولم أستطع التخلص منه.. حين تكون مثلما كنت تكون الأسئلة هي عالم الحياة فيك، وتتغير علاقاتك بأشياء كثيرة وأهمها نوعية الأسئلة التي تستوقفك وتتملكك فتكون الداء والدواء". إن النبض المسموع في النص كما هو يشي بما هو خاص وداخلي يشي كذلك بما هو عام وخارجي، لقد فسرت القصة وصولية من هم على شاكلة "الداير" على المستوى الواقعي وكان هو الصوت المسموع وجبل الثلج العائم الظاهر حيث كان ميزان القوى مائل لصالحه، أما ما هو عام وخارجي فهو المختبئ تحت ركام الصياغة السردية لهذه القصة وهو المكون للدلالات التي يحملها النص والتأويلات المتروكة للمتلقي يفسرها كيفما يشاء.

وفي قصة "وجهان في عتمة" وهي متوالية قصصية تنقسم إلى أربعة أقسام كل قسم قائم بذاته، ولكنه في النهاية يندرج في نغمة قصصية متوحدة تعزف على وتر واحد وتقدم تقريراً مباشراً عن التحول الذي يطرأ على المجتمع مع ازدياد الثروة وما يحدثه هذا التحول في أحوال الناس، كما تقدم تقريراً ضمنياً غير مباشر عن الواقع الاجتماعي منظوراً إليه بعين هذا الواقع، والملاحظ أن كل قسم من أقسام القصة يحمل عنواناً خاصاً به "حكاية ذاكرة" "القادم من الزمن الراحل" "القادم وبائع الدهن يستعيدان الماضي "وأخيراً" بائع الدهن يتزحلق". وهذا الشكل الذي توخاه الكاتب في صياغته لهذه القصة يشبه إلى حد كبير حكايات ألف ليلة وليلة ذات المغزى التعليمي، وترمز في الوقت نفسه إلى ما تفعله الثروة والجاه على أحوال البشر، ففي الجزء الذي يعمل عنوان "حكاية في الذاكرة" يحكي الابن الذي بلغ سن الخامسة عشرة والتي بدأت تظهر عليه علامات رائحة الجنس . على والده حكاية رجلين أحدهما غني والآخر فقير لكل منهما ظروفه الخاصة ولكل منهما ميزاب، وهذا الميزاب كان مؤشراً عن الحالة الجنسية لكل منهما، وفي محاولة من الابن تحميل حكايته بالتشويق والإلحاح يسرد له عن التفاصيل الخاصة بكل أسرة وعن العلاقة التي تربط بين الغني والفقير والهوة الواسعة بينهما إلا

أنها تضيق في مسألة الجنس، ويحاول الغني أن يثبت لزوجته إن المال من الممكن أن يشغل الرجل الفقير عن حيويته وأن يجف ميزابه لو أعطى من المال ما يشغله، يستدعيه إلى منزله ويعطيه مبلغاً من المال ليبدأ بها تجارته، وينشغل الرجل الفقير بالمال، ويبتعد عن زوجته ويجف ميزابه، ويضحك الرجل الغني وقبل أن تكتمل ضحكته يفطن الفقير لما حدث ويرد المال إلى صاحبه ويقتنع بما منحه الله له. وفي الجزء الثاني الخاص بـ "القادم من الزمن الراحل" يتذكر هذا القادم الكبير تاجراً بسيطاً يعمل بتجارة الدهن كان له الفضل فيما وصل إليه من ثراء وغنى، ويحاول أن يرد له جزءاً بسيطاً من فضله وجميله عليه بأن يعطيه مبلغاً كبيراً من المال، ويستخدم الكاتب الراوي في الجزء الثالث من القصة "القادم وبائع الدهن يستعيدان الماضي" في مونولوج داخلي طويل يتذكر فيه القادم الكبير يوم ضاعت نقوده في المقامرة ودفع له هذا الرجل ـ وكان وقتها يعمل في تجارة (الجت) ـ ربطة من الجت ليتصرف فيها علها تعوضه نقوده المفقودة وينقذه من عقاب والده، ويحاول القادم الكبير بكل الوسائل إقناع بائع الدهن في مشاركته عمله، حتى يتمكن من رد ولو جزء من جميله عليه، والرجل يجلس في بلاهته لا يفهم شيئاً مما يقال له. إن شبكة التأويل في آلية هذا المقاطع المقسمة لقصة "وجهان في العتمة" تتناثر بسردها وحوادثها وشخوصها، ولكنها سرعان ما تتوافق فيها الآلية الأساسية حين يتجمع النسق العام للنص من خلال مجموعة من الهواجس التي تنتاب شخصيات القصة في علاقاتها بعضها البعض.

إن الهاجس الذي حمله بائع الدهن من جراء ما عرض عليه جعله ينظر إلى السوق الذي كان يتعامل معه بطريقته في نقلة مشهدية جعلته غريباً على المكان، وحيث يغدو الهاجس الاجتماعي هو المسيطر، ويصير السوق بؤرة قصصية ساخنة مليئة بالغريب والغريب من الأمور والأحوال، ويحكم انغلاق وتقلص الرؤية البانورامية للمشهد الذي يتحسس فيه بائع الدهن نفسه، يجد نفسه في نهاية الأمر يستسلم إلى القادم الكبير خاصة بعد تدخل ابنه في الأمر، حيث فاعلية الابن منحصرة في المطالبة الحسية للثروة والجاه، وباقتراب العين الفاحصة لبائع الدهن من تفاصيل ومفردات المشهد الاجتماعي الجديد وجد نفسه سائراً في السوق يتخبط بالسائرين، ويصف الكاتب هذه الجزئية بهاجسها

النفسي في براعة جعلت المشهد والشخصية يعبران عن معنى تخلص بائع الدهن من محله ورضائه بمحل جديد خال من البضاعة، وتتفجر الأزمة حين استقبله القادم الكبير بهذه العبارة:

. أخيراً.. نقول مبروك.. متى نكتب العقد؟

حينئذ أحس بائع الدهن بأن كل شيء أصبح هالكاً، ولم يبق إلا أن يستسلم ليد زوجته وهي تدلك له ظهره كما استسلم للأمر الواقع، وتنتهي القصة بعبارة ذكية بارعة للكاتب حدد فيها النهاية كما يجب أن تكون(9)": بعد انهيار سوق المناخ:

شوهد الرجل القادم يتزحلق على الجليد..

وقالوا: بائع الدهن في المستشفى النفسي يروي حكاية.

بهذه النهاية التي انتهت بها قصة "وجهان في عتمة" نجد أن الدكتور الشطي يعزف على تنويعات مختلفة من القص، وما بين الاستهلال والنهاية يكون هناك عالم قصصي متفرد يميز صاحبه بهذه الخصوصية في المشهد القصصي العربي المعاصر، والمتتبع لقصص الدكتور سليمان الشطي في مجموعاته الثلاث يلاحظ ميله إلى التنويع في البنية السردية للشكل، وفي الأساليب الفنية والتقنيات المستخدمة في أعماله القصصية. ولعل نزعة الاستلاب والدلالات المضمرة دخل نصوصه القصصية والتي وضحت في قصص مجموعة "رجل من الرف العالي" هي خير دليل على استخدامه لأسلوب "جبل الثلج العائم" في هذه المجموعة كآلية خاصة يعتمد عليها في الوصول إلى عقل وفكر المتلقي من خلال التحولات التي تطرأ على الحياة والتي تنعكس على النصوص القصصية عنده.

وفي القصة الأخيرة "صوت الليل" يبرز وجه جديد لوساوس العصر، تستحضره شخصية الزوج الذي استيقظ فجأة على صوت جرس الباب وهو يهشم صوت الليل إيذاناً بحدوث حدث كبير، لقد خلق هذا الموقف وهماً جديداً لهذه الشخصية عندما أخبرته زوجته بأن أحداً بالباب يموت. من هنا اللحظة القصصية تتنامى وترتفع لدى الزوج نبرة التوتر، لقد قفز إلى ذهنه فجأة وجه الأعداء الذين ربما يدبرون له مكيدة في هذا الوقت: المتأخر من الليل، نفس الوساوس والأوهام التي أحاطت بشخصية "عبد الحميد" في قصة "خدر من مساحة وهمية"، الشخصيتان متشابهتان من عدة وجوه، فهما شخصيتان لهما وزنهما في المجتمع، ومن ثم فإن وضعهما الاجتماعي

يملي عليهما أن يحتاطا لكل شيء يلم بهما، "عبد الحميد" بهيبته وسط أسرته ومجتمعه، وشخصية الزوج الذي يعمل في الحقل الاجتماعي والتي تستطيل قامته ويرتفع صوته دائماً بالمنطق المنظم للمنادة بتجميل المجتمع، الاثنان تنتابهما الوساوس والأوهام، الزوج في قصة "صوت الليل" رجل مرموق وله صورته الخاصة في المجتمع ولكنه مصاب بجنون العظمة وهو يحاول في كل منتدى إن يثبت ذاته ونرجسيته"(10): علينا أن نعيد خلق الجسور التي حطمها العصر، لقد عاش الإنسان وحيداً في أشد المواطن ازدحاماً، إن ضياعنا وسط مدينتنا وإحساسنا بالوحدة مرهق، هذه صحراؤنا.. لقد استطاع دفء الإنسان فيها أن يملأ أطرافها المترامية فخلقت حجراً جديداً". ووسط هذا التداعي الذي هبط عليه وجعله يرتد إلى لحظات ماضية حيث المجد والسطوة والسلطان يهتز جرس الباب بالصراع فيرتد الزوج إلى لحظته الآنية المتوترة، وتنشأ لحظة مليئة بالتوتر والقلق الغير متوقع، ووسط هذا الثالوث المأزوم المتوتر "الزوج والزوجة والرجل المريض" يتجمد الموقف ويتأزم، فالزوجان يرفضان فتح الباب مخافة أن يكون هذا الموقف مكيدة مدبرة لهم، لذلك فهما يؤجلان الفتح لحين التأكد من طبيعة الموقف، خاصة وأن الزوج كما أن له أشياع له أيضاً أعداء، ويلجأ الكاتب إلى زيادة جرعة التوتر بأن يجعل الرجل المريض يصرخ في الخارج مستنجداً بهما، تحاول الزوجة أن تستنجد بشرطة النجدة ولكن لا مجيب. الزوج يزداد توتره وقلقه وضعفه ومن ثم تنتابه وساوس كثيرة حول هذا الذي يحدث له.. ومع ذلك يتحاور هو وزوجته مع الرجل من وراء الباب ويقلب كافة الاحتمالات، حيث يتخيله راقداً يسبح في دمائه، وان الجريمة ربما تكون بسبب الأخذ بالثأر، جذبته تداعيات خواطره إلى قصة حارس آخر مر بنفس. الظروف. وتتسارع الأحداث، وبعد جهد جهيد يفتح الزوج والزوجة الباب ليجدوا هذا الرجل كان قد أكل سمكاً مسمماً سبب له هذه الحالة(11)": كان الرجل منحنياً ومنكفئاً على عمود النور يده على صدره وقد التوى كل شيء فيه". وعند الفجر يعود الرجلان من المستشفى والحارس بجانبه معافى، بينما كان الزوج يرتب الأفكار في ذهنه حول ما حدث. القصة في مجملها تحتوي على خط نفسي أملته واقعية الوضع الاجتماعي لهذه الأسرة المكونة من الزوج والزوجة. فالموقف الذي وجدا نفسيهما فيه في هذه الساعة المتأخرة

من الليل فجر داخلهما الخوف من المجهول، وشعر كل منهما بأن الموت يتربص بهما ويحيط بهما من كل جانب خاصة وأن الحارس كان يردد في الخارج لفظ الموت، وينشر في هذا الجو المتوتر المقبض رائحة الموت، إن الدلالة التي تعبر عنها هذه القصة هي الخوف من المجهول ومحاولة المحافظة على الأمن الاجتماعي في مواجهة التيارات المعادية، هذا هو جبل الثلج العائم أو البعد الواقعي الذي تعطيه القصة أو المعادل الموضوعي الظاهر أو الجوانب التي تختبئ وراء هذا التوتر والمأزق النفسي الكبير التي سببته أحداث القصة وشخوصها، أما الدلالات والتأويلات التي تركها الكاتب للمتلقي مفتوحة يدرك منها بوعيه ما يشاء.

الهوامش

1 . دراسات في الواقعية، ت. د. نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972 ص 28.

2 . قصة "خدر من مساحة وهمية" مجموعة "رجل من الرف العالي"، مختارات فصول.. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 ص 15.

3 . قصة "خدر من مساحة وهمية"، المجموعة ص 33.

4 . قصة "رجل من الرف العالي"، المجموعة ص 41.

5 . قصة "رجل من الرف العالي"، المجموعة ص 52.

6 . قصة "رجل من الرف العالي"، المجموعة ص 53.

7 . قصة "رجل من الرف العالي"، المجموعة ص 55.

8 . قصة "رجل من الرف العالي"، المجموعة ص 64.

9 . قصة "وجهان في العتمة" المجموعة ص 119.

10 . قصة "صوت الليل"، المجموعة ص 124.

11 . قصة "صوت الليل"، المجموعة ص 130.

❑❑

سودوم (آلام وآثام)

عمر الحمود

أولاً ـ تعريف بالرواية:

سودوم هي الرواية الخامسة في سجل الأديب إبراهيم الخليل بعد روايات (حارة البدو والضباع والهدس وحارس الماعز).

طبعها اتحاد الكتاب العرب عام 2005 وتتألف من (216) صفحة من القطع الكبير، وبجسارةٍ عالجت الأحداث وتناولت جوانب مسكوتاً عنها.

وتكثر الشخصيات في فلكها، والشخصيات الرئيسية نامية، متطورة مع الأحداث، واهتمّ الكاتب بها، وصف مظهرها، وغاص في مخبرها بالاستناد إلى آليات التداعي كالذكريات والمناجاة والهواجس والتخيلات، فالدكتور عبد الله يظهر بقامته المديدة وشعره السبط الطويل، يتأمل ما يجري في البلدة، ويتذكر الطفولة والدراسة في حلب ودمشق وحبه لدمشق وولعه بالتاريخ ومحاضراته وكتبه التي منحته سمعة في صالونات دمشق وبيروت.

وقسّم الكاتب الروية إلى كتب معنونة، وتصدرتها إشارة قائلة: إنّ كل ما فيها متخيّل إلا اسم الكاتب، فهو حقيقي.

وهذه الإشارة لا تنفي صلتها بالواقع، والأدلة على ذلك كثيرة بدءاً من أسماء الأشخاص والأماكن، وانتهاءً بالوقائع التي يتذكرها معمرو المنطقة.

ثانياً ـ الفترة التي تناولتها الرواية:

هي فترة ازدهار زراعة القطن في الجزيرة في خمسينيات القرن الماضي (تنتهي أحداثها بقيام الوحدة 1958) فالقطن جعل المنطقة قبلة للوافدين ليعملوا لقاء ما يسكت جوعهم، وسبقهم وافدون أخر قدموا موظفين وتجاراً وأرباب حرف عدا

النور والقرباط والقرج حتى صارت المنطقة خليطاً من البشر. القطن وما وازاه من حراك اجتماعي واقتصادي قلب الرتابة التي تعيشها المنطقة، ودفع إلى الجنون والسلوك البدائي الهمجي.

ووصول أنباء ذلك الجنون إلى العاصمة أظهر أبا الخير بجثته الضخمة وثيابه العسكرية، وقد أرسلته الحكومة إلى المنطقة لخبرته في القمع والتركيع، وببطشه أرعب المنطقة، وآلم أهلها.

القطن نعمة لم يحسن استخدامها، فانقلبت إلى نقمة، الأموال المتكدسة لدى أغنياء المنطقة، حشت القلوب غروراً وحقداً، فارتكبت فضائح وفظائع.

يقول حاشي: ((الدنيا مايلة، زهت لبعض الكلاب، فامتلأت بطونهم وجيوبهم من أموال القطن، فطاشت عقولهم)). ص 82.

القطن هذا الساحر الذي ضرب المنطقة بعصاه السحرية، ففاضت خيراتٍ مفاجئة وأغوات وخواجات وبيكوات، وأفرزت هذه الخيرات علقماً وزقّوماً، وانحدرت قرى متأنقة بثياب العفاف والطهر إلى هاوية الفجور والعهر. ضربته حسّنت بنيان الجدران، ولم تحسّن أخلاق الإنسان، فرصدت الرواية هذه الفترة، وأدانت الانحراف و اهتزاز القيم.

ويسترجع الكاتب أحداثاً من فترة سابقة كفترة الاحتلال العثماني والفرنسي، أو يستقدم أحداثاً مستقبلية كانحسار دور الزعامات العشائرية عبر تقنيات فنية أخرى كالقطع والخطف.

ثالثاً ـ مسرح الرواية:

صوّرت الرواية هذا المسرح عبر شذرات كثيرة طرّزت صفحاتها، وبالقدر الذي يخدم الرواية، ولا يرهق بنيتها. وهو منطقة الجزيرة الفراتية، ومركزها بلدة على الفرات، ويجاورها الحماد، وبهذا أخذت من النهر رِقة، ومن الحماد قسوةً.

بلدة موغلة في القدم، غنية بالآثار، وتعد نفسها وارثة لأمجاد حضاراتٍ سالفة، مرَّ التتار عليها، وتركوها رماداً وامتطاها الباشاوات وشيوخ البدو ورؤساء المخافر وأغوات القطن والحكومة.

بيوتها من الفخار واللبن والطين، وتنبسط حولها سهوب وبرارٍ بنباتات رعوية، ترعى فيها القطعان.

وفي أجوائها أسراب الطير، وفيافيها هجير، ودبغت شمسها الكاوية جلود أهلها المسلحين بالعصي.

وينذر أهلها النذور عند الشدائد، ولا يجدون راحة إلا على أرضها، ولو داروا أصقاع الدنيا.

وجوههم مسمّرة، واصفرّت بعد الجوع والقهر والألم والعجاج، وخلف ملامحها الجافة عوالم غامضة.

(وجوه مرسومة بألوانٍ قاتمة ومعتمة، امتص عافيتها، وجفّف رونقها شموس الحصاد وشقاء القطن والركض في البراري وراء الأغنام والأباعر، ونشّف جلدها الشاي والدخان والوقت العسر) ص 13.

وتخشى غارات الجراد ودودة القطن وجوائح الهواء الأصفر، وألم الجوع الذي يجعل ابن آدم يتخلى فيه عن ولده لقاء حفنة حنطة، والفقر الذي يخلع الحياء، فيمشي المرء عارياً أمام الخلق لقاء مجيدي واحد، و زمهرير الشتاء القاتل.

منطقة تحكمها الأعراف وقوانين البدو، وللجهل فيها مسالك عريضة.

ويتناسل أهلها بلا تنظيم، ويختلط الأطفال مع جراء الكلاب وجداء الماعز وطليان الأغنام، ويدبّون دبيب الهوام، وكثيرون منهم يدفنون صغاراً، وقليلون يعيشون.

ولرجال الدين فيها هيبة، فحين أراد شملان حواء التعاويذي بطريقٍ حرام فاجأه طيف جده ضاري، وأمره بترك حواء، فالتزم شملان بالأمر، وحين كشف الانقلاب، وهرب شملان إلى نجد اعتبر ذلك من لعنة التعاويذي، وكانت أهم محطة في حياة الدكتور عبد الله المحطة التي وجد جدّه الرفاعي فيها، وتعاليمه ووصاياه بعد مجاورته للحرم النبوي، وصحبته للشيخ المغربي صاحب الإشارات والكرامات، وعودته من الحجاز ليبدأ رحلة صوفية، رعى الأغنام في بدايتها، وكان الذئاب تحرس أغنامه، ولا تمسها بسوءٍ، وأثر هذا الجد على شخصية الدكتور عبد الله ونمو حسّها الوطني.

والأساطير والشائعات والخرافات تسير جنباً إلى جنبٍ مع الحقائق، وتستدعيها الرواية في مواضع عدة. ويحضر الطب الشعبي مع الدجل كمعالجة الصرعى بداسومة الشيخ.

والموتى في غيابٍ وحضور كضاري الجد والرفاعي الجد.

ومخاواة الأحياء للجن والأرواح مألوفة، وظلّ هذا بلا تفسير في كتابات الدكتور عبد الله.

منطقة بمواسم خاصّة كموسم القصاص، وموسم الخصاء وموسم القنص، وطقوس مميزة لعادات وتقاليد دارجة كطقوس ليلة الدخلة وطقوس الرثاء.

وبيئة غنّية جعلت الكاتب يبتكر تشابيه من خامات هذه البيئة:

(وجه مستطيل كوجه فرس ـ القهوة المرة قمر من السواد الصافي المترجرج ـ صامت كفوهة بئر مغلقة ـ وجه كقرص الجبن الأبيض المشرّب بالجوري).

رابعاً ـ الآثام وحالات الفساد التي نقلتها الرواية، وحذّرت من عواقبها:

لو أخذنا العنوان (سودوم) ولكل شيء من عنوانه نصيب نتذكر سودوم وعمورة، وهما مدينتان مندثرتان يقال إنهما تحت البحر الميت أو قربه.

وعصتْ سودوم، وجارت، وصارت مضرب الأمثال في الإثم والجور ويقال لمن اشتد ظلمه: (أجور من قاضي سودوم).

ونصحها لوط، ولم تسمع، وداومت على الفواحش، فأهلكها الله. ﴿فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها، و أمطرنا عليها حجارة من سجيلٍ منضود﴾ قرآن كريم ـ سورة هود ـ الآية (82).

ونقتبس قولين من الرواية سميا مسرح أحداثها بسودوم:

تقول زهيرة عن المنطقة حين تغادرها: (خذني من سودوم يا...) ص 219.

ويقول أبو الخير: (ملعونة هذه القرى الكبيرة، حسنات مثل حسنات البغال في الجر والخدمة وآثام مثل آثام سودوم وعمورة) ص 215.

فما هي الخطايا والآثام التي طرحتها الرواية حتى سمّيت بسودوم؟.

1ـ الانحلال الأخلاقي والتهافت على الشهوات بطرقٍ غير مشروعة:

طفرة الثراء السريع التي حصلت أفسدت شيوخاً ومزارعين وميسورين وأبنائهم، وصار كل فاسد مفسد، وكل ضال مضل، وتحوّلت الأخلاق من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وضَعُفَ الرادع الديني، ولم يعد بالإمكان تغيير المنكر باليد أو اللسان، اقتصر على القلب، وذلك أضعف الإيمان، فكثُر الفسق واللهو والإسراف في الإنفاق على الملذات كملازمة النوريات، وإشعال سجائرهنّ بأوراقٍ نقدية وحفلات الراقصات في كباريهات حلب.

ولم يعد يُراق الدم بسبب فعل يمس الشرف، بعد أن كان يراق لأجل كلمةٍ تمسه، فاستراحة رافي صباغ في قرية تل الهوى، تحوّلت إلى وكرٍ وليالٍ حمراء، وتلوّثت أسرّتها بآثامٍ ومعاصٍ لا تخطر على البال.

وحوّل القطن المنطقة المحيطة بها من بتولٍ خجلى إلى مومسٍ نهمة.

(باتت الشابة في تل الهوى، تطلب زجاجة خمر لا زجاجة عطر) ص 242.

واستغل رافي أحدث آلات التصوير الضوئي لإرضاء رغباته وغرائزه المسعورة،

وظهرت صور صبايا ونساء في ألبومه بأوضاعٍ جنسية، صور لبنات عاريات، يحلم بهنّ كبار الشيوخ وخيرة الشبّان، ولا يحصلون على لمسةٍ من أصابعهنّ، وتذهل هذه الصورة أبو الخير وكيل الدرك، فيهمس، (أي ابن حرام كنت يا رافي؟... وكل هذه الفنون تعرفن يا بنات الأفاعي؟.... من يراكنّ في ثيابكنّ الطويلة، والعباءات السود تغطي أجسادكنّ حتى كعب القدم، وأهدابكنّ تنكسر خجلاً يقول راهبات خرجنّ من الدير...) ص 214.

ويحتقر الوجوه، ولو كانت وجوه نعمة، فوراء كل رجل يتوقع امرأة خائنة، تنتظر خروجه لتسلم جسدها وجبة شهيّة لعشيقها، ويزيّن الرجل بناته، ويفتح مخدعهنّ لرافي، ويبتعد خنيزيراً لا غيرة لديه.

ولذلك وقف أبو الخير متشفيّاً حين قتل رافي، فرافي تمادى في الفجور والغواية، ووقع في شر أعماله: (رافي و ألبومه الذي يستعرض فيه الوجوه والأجساد العارية، وكأنه في حمامٍ تركي) ص 52.

وأسكرت خمرة القوة الشيوخ، فلم يفرقوا بين محللٍ ومحرّم، وطالت أيديهم ما في العشيرة من رزقٍ وبشر، فغزوات الشيوخ ورجالهم الليلية إلى مضارب العبدان الغائبين والمغيّبين عن الديرة، أنتجت جيلاً من العبيد الخلاسيين، لا يخفى على الناظر بأنه نتاج وصال بين السود والبيض.

والناس لا تغفر زلةً للحسان الضعيفات اللواتي لا ناصر لهن، وحسنهنّ جعلهن فرائس، تنهشها أنياب أبناء الحرام، فدحام بن الشيخ نال من هدلة،وحملت منه، وبعد موته، يدفع الشيخ أجور عملية الإجهاض، وينفي هدلة من الديرة إلى أرض الله الواسعة.

وكثر العبيد في بيوت الشيوخ، وخشية من هيجان غرائزهم، فشت ظاهرة الخصاء، والعبيد المخصيون بقلوبٍ من حجر، وهم يد الشيخ السرية الباطشة والقادرة على إيقاع الألم، وتنفيذ الأمور العصية، إنهم على شاكلة العبد ذّباح الحارس الشخصي للشيخ شملان، وذّباح أمهر خاصٍ للمواشي والرجال في الديرة (يسلّ أرواح أعدائه من خصيانهم، يمسك خصيتي خصمه بأصابعه التي تشبه الكلاّب الحديدي، وبلذة سفاحٍ مجنون يمرسهما كما يمرس قطعة لينة) ص 193.

وليل المنطقة ينشر الأخبار، ولم يعد سراً أمر النساء اللواتي يتحدّين دوريات العسكرية، ويلجن بيت وكيل الدرك ويتخففن من ثيابهنّ بمرح، ويقترفن الزنا.

وأمام الملأ تتخلى زكاء القربى عن ابنتها وزوجها، وتتبع عشيقها ديران،

وتعمّر لياليه بالحب والجنس حتى اعتاد الناس على وجودها معه.

وينتشر الفساد في البيوت، وبمباركة النساء، يقول إسماعيل الفارس لمحدثه: (آه، لو ترى بنات الرجل، وهنّ يقدمن المازة والويسكي والعرق والابتسامات المشجعة، ويراقبن الأرصدة المتكدسة أمام المحظوظين) ص 19.

ومن البيوت تنتقل حمى الانحلال إلى حقول الحصاد، وتنطق الحاصدات بلغةٍ سوقية وأغان بذيئة، تحرض ذكور الرجال بصراحةٍ جارحة.

ومن الحقول إلى المراعي، ونكات بذيئة تطول الرعاة الشباب وعلاقاتهم السريّة بحميرهم من الإناث.

وترتفع هذه الحمى إلى الذروة، إلى شذوذٍ وتحرش بالأطفال، فسارة بنت حسين تدخل عبد الله إلى الحمام وتعرّيه، وتتعرى أمامه، وتداعبه جنسياً، وتوصيه ألا يخبر أمه. راجع ص 90.

والنسوة يراقبنّ بشغف الحصان الأدهم، وهو يعتلي الفرس الصقلاوية.

(أقسمت كل من رأت من النسوة، أنها حسّت برعشةٍ، لم تعرف مثلها طوال حياتها) 191.

أوضاع شاذة، لم تنثر ورداً في محيطها، تضمر شرراً، يحرقُ ديرةً كاملة إن قدح، فيوأد عبر الإجهاض الليلي للزانيات الحوامل، في عياداتٍ طبية، تقبض أجوراً عالية كعيادة الدكتور سمير مهنا.

2ـ افتقاد العدالة: العدالة والرشوة لا تجتمعان في مكانٍ واحد، وإن اجتمعتا، سترجم إحداهما الأخرى بحجارةٍ من سجيل، وللرشوة أنواع عينية ونقدية في الرواية كالأتاوات والهدايا وتمليك الأراضي والمبالغ النقدية والأغنام و منتجاتها.

ـ فهناك أتاوات التجّار والمتعهدين وأصحاب الخانات للمستشار الفرنسي، ورشاوى الموظفين له وعلى رأسهم القائم مقام ورئيس البلدية ليحافظوا على مراكزهم.

ـ والخراف والسمن والصوف والجبن، التي يسلبها أبو الخير من البلدة، ويقدمها لرؤسائه ليتركوه يفعل ما يشاء بخلق الله، بلا حسيب أو رقيب.

ـ والرشوة التي قدمها عقلاء البلدة لأبي الخير ليستر على بنات البلدة، ويوقف التحقيق معهنّ بعد مقتل رافي، فاستدعاء البنت، والتحقيق معها يثير فضيحة، تزلزل بيتاً، وتطعن كرامة، والبلدة صغيرة، وكل واحد يعرف الثاني، وتربطه به صلة، وفضيحة الواحد فضيحة الكل، فيقبل أبو

الخير الرشوة قائلاً: (رائي يستأهل القتل، وأنا أستحق المال ورضى البلد، والناس يظلون مخلوقات تستأهل الستر) ص 219.

- والرشاوى التي يدفعها الشيوخ الصغار والأغوات والمزارعون لشراء قوّاد درك يخدمونهم، ويؤدبون خصومهم في المنطقة، ثم يستعيد الخصوم قواهم،ويدفعون رشاوى أكبر لإبعاد هؤلاء القوّاد إلى مناطق أخرى.

(يطرح رجل الحكومة في مزاد الشيوخ والأغوات لإعادة هيبتهم هذه المرة في أعين الفلاحين والأتباع، فيقبض القائد العام للدرك من جديد ثمن رجله، ويقبض الرجل ثمن خوف الآخرين منه على شكل هدايا ورشاوى أولها في البلد وآخرها في مكتب القائد العام للدرك) ص 185.

أما نقل أو تعيين القائم مقام، فلا يجرؤ عليه سوى الشيخ شملان لأنه في البرلمان، وتؤازره قوة عشائرية كبرى.

3ـ القمع والقهر: اتخذا أشكالاً مختلفة، وسلكا دروباً كثيرة.

- قسوة الدرك على العامة، وأساليب التعذيب المتبعة من إهاناتٍ وضرب أمام الخلق وغيرها.

(كان وكيل الدرك يجمع حصيلة النهار من الموقوفين في ساحة البلد، ويأمرهم بإهانة بعضهم بعضاً، وتفنن في ذلك حتى أطعمهم روث الحيوانات والتبغ) ص 217.

- تطبيق القوانين والأنظمة قسرياً، وما يوازي هذا التطبيق من مظاهر قوة كاذبة وضغوطات ومساومات، كعملية الإحصاء وجباية الضرائب من البدو.

- سوء معاملة الأغنياء للفقراء والخدم، فالحاج مامو لا يرى خادمه عوّاد إنساناً، يراه حيواناً ناقصاً، ويقول عنه: (خلقه الله نصف حمار، ثمّ ألبسه جلابية وعقالاً، وأمره أن يمشي على اثنين) ص 27.

والقهر والألم والظلم يدفع إلى التمرد، فأسود الحردان حين رأى جور الفرنسي ازدرى كل عرف وقانون، وتحوّل إلى رجل ليلٍ فاتك، لكنه لا يسرق فقيراً، وهذا يذكّرنا بصعاليك جزيرة العرب الذين لا ينهبون إلا الأغنياء.

4ـ ضعف شيوخ العشائر أمام المال والقمار والنساء:

يبرز هذا الضعف لدى الشيوخ الذين لم يرثوا الشيخة، وشيختهم الحكومة والألقاب العثمانية والدسائس ليظلوا دمى بيدها، أو فزاعات ترعب الناس، ولا تعرف الشيخة كما يعرفها الشيخ جابر حيث يقول: (الشيخة عقل ما هي عقال مرعز وكوفية مركزيت،

وركض وراء النساء...) ص 199.

وثمة شيوخ ورثوا الشيخة، وصنعوها بفضائل أعمالهم كالشيخ ابن مطيران، ولكنهم لم يحافظوا عليها، وأخذهم القنص والخيل والنساء.

والضعف أمام اللقب والمركز جعل كثيرين يديرون المكائد ليظلوا الأقوى كمكيدة خطف سليمان لإبعاده عن الشيخ جابر، أو يتحالفون مع الأقوياء عبر المصاهرة، كما فعل ضاري حين أصهر إلى واجفة.

والإسراف في حب المال والنفوذ والسيادة ورّط بعضهم في انقلابٍ فاشل كما حدث للشيخ جابر وولده شملان ومهّد لأفول عزّهم، وحلول يأس وآلام ومرارات وإفلاس، ووقائع تنذر بخطرٍ أعظم كقرارات الحكومة التي همشت سلطة الشيخ، ووضعت يدها على حقول القطن فاتحة بوابة عصر جديد.

5ـ تقديم المصلحة الخاصة على المصلحة العامة: كثيرٌ من أهل الحل والربط في المنطقة عملوا وفقاً لمصالحهم، ولم يكن هذا برداً وسلاماً عليهم، فسقطوا من القمة إلى الحضيض، فأبو الخير وكيل الدرك يغدر بالحكومة التي كان يضرب بسيفها، فيتعاون مع خصومها، ويسمح بمرور شاحنات السلاح التي ستشهر ضدها، فيفرض حظر التجول متذرعاً بالعدوان على مصر وحشود تركيا على حدود سورية، ويشغل رجاله والمقاومين الشعبيين بحفر خنادق حول البلدة حتى ظن الحراس أن شاحنات الأسلحة هي تحرك عسكري سوري سري، يتجه إلى الحدود التركية.

والشيخ جابر، وقد ورث شيخة وعشيرة وأتباعاً وعبيداً وقوة، أراد أن تكون له الدنيا كاملة بلا شريك، وأن يكتم دعوات الإصلاح الزراعي، وأن ترعى إبل عنزة شجر الغوطة، ولقاء المال تعاون وولده شملان مع أعداء الحكومة المدعومين من العراق وتركيا، وتكشف الحكومة خطة الأعداء، وتعتقل أبا الخير، وتضبط الأسلحة في العين، ويهرب شملان إلى نجد، ويتلاشى سلطان جابر، ويودع الدكتور عبد الله في آخر الرواية بحزنٍ، فحلمه لم يتحقق، خانته الدنيا، ولم تصل إبل عنزة غوطة الشام، ويرحل مع عشيرته بالتزامن مع تغيرات اقتصادية وسياسية غيرّت وجه المنطقة.

في الختام: رواية سودوم رواية شيّقة، ومدهشة إلى حد الصدمة، وطرح الأسئلة المحرجة، وظهرت براعة كاتبها السردية، وقدرته على توظيف تقنيات الحرفة الأدبية، والتقاط الأحداث الصاخبة، ونفاذ بصيرته في رؤية نتائجها، والإشارة إلى مآل الأوضاع

في المنطقة بعد القطن والانقلابات والأحزاب كانحسار الزعامات العشائرية، وفشل سياسة الأحلاف التي ترعاها قوى خارجية، وتوقع الوحدة بعد العدوان الثلاثي على مصر.

رواية سودوم معمار أدبي متماسك، متسم بخصوصية محلية، مزدحم بالحيوات، غني بنماذج الشخصيات، نماذج كسرت قواعد التوافق الاجتماعي بطريقةٍ سلبية أو إيجابية، ونماذج خضعت عجزاً أو قناعة، وأخرى انتهزت الفرص، وتسلقت، وثالثة تأملت، وخزّنت في الذاكرة.

الرواية اخترقت الستار الحديدي حول الآثام الكبيرة، وعرتها من ورقة التوت، ونسفت المقولة القائلة: إن الرب وحده يحاسب على الإثم الكبير.

فكان كاتبها جرّاحاً، أعمل مشارطه الحادة في دمامها لتقذف ما فيها من قيحٍ لعلها تتعافى، ونذيراً حذّر من تفشي ظواهرٍ دخيلة عليها، وقاضياً فرشت أمامه أدلة ضدها، فحاكمها بلا رحمة لعلها تعترف، وتتوب وتنجو من الهلاك.

❑❑

عجائبية الجسد ودلالاتها
في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون

حسين علام ـ الجزائر

استهلال:

يعدّ الجسد دوماً لعنة. فهو الحامل والمحمول الذي لا يرغب فيه أحد. إذ لا يمكن إظهاره للملأ سوى مغلّفاً، محاطاً بالكثير من الحذر والممنوعات. كما لا يمكن الذهاب به بعيداً في مواجهة صلابة العالم. إذ إن هشاشة اللّحم تقابلها دوماً فظاعة الفتك في الوجود مسلحاً بالقسوة مخافة الانهيار، فالعالم مستمر بقوّة أدواته وليس لأنه يجب أن يستمر. لذا لا يمكن عرض الجسد هكذا عارياً لأن جميع السلط التي تتحكم في السير العادي للحياة لا تريده أن يتجاسر على اليقين الذي خلقته فيه، على أنه مرعب مخيف وغير عقلاني. إنه برأيها، المرهب الذي يحتاج إلى الضبط والحجز والإبعاد والتغريب والتخويف. إنه الخطر على المسار الرائق للأمور. وإذا ما انتقل إلى التخييل فهو أكثر من مرعب. إنه الحميمي القابل للانفلات من الرقابة، من التقييد والتقنين، فهو يحوّل ويتحوّل في الشعر كما في الرواية والمسرح والسينما والرسم إلى أيقونة متجدّدة الشكل باستمرار، إلى شكل منفلت عن التحديد، إذ إن كل متلقٍ يصنعه بالطريقة التي يشاء، بالطريقة التي لا يمكن القبض عليه فيها أبداً.

وبما أن الرواية هي الجنس الأدبي التخييلي الأكثر حميمية والأكثر خصوصية من حيث المعاشرة. عبر أشكالها الكثيرة للقراءة وظروفها. إذ تعد البصبصة الأكثر شيوعاً في عصرنا هذا والأقل كلفة، بما تثيره من المشاعر المتناقضة والهواجس المتعارضة في ما يتعلّق بتمثّل (representation) الجسد. وعلى الرّغم من أنه ليس هذا دور الأعمال الأدبية ـ تصوير الواقع والاحتجاج به ـ فإن انتقال الجسد إليها لا يزال يثير كثيراً من الاشتغالات، أغلبها أخلاقية ولا دخل لمفاهيم الأدبية (littéralite) فيها أبداً، باعتبارها نقاشات بعيدة عنها وليست في صميم موضوعها.

انطلاقاً مما سبق، هل من الممكن قراءة الجسد في النص الروائي دون التعرّض لمظهري المقدس والمدنس فيه؟

على الرغم من أننا نتساءل في كل مرّة لماذا هذه الثنائية؟

أليس الجسد هو ما يثير الدهشة والاستغراب ومن ثمة العجائبي (الفنطاسي) (Fantastique) الذي ليس في الأخير سوى الإدراك الملتبس للوجود عبر مظاهره الغريبة وموجوداته اللاعقلانية؟

وهل يمكن التخلص من كل ذلك بالعودة إلى الطرح البنيوي للنص الذي يدرس الأثر خارج مرجعيته وخارج ما يستثيره في القارئ؟

هذا ما سنحاول التعرض له في هذه القراءة في "رواية ليلة القدر" للطاهر بن جلون الصادرة سنة 1987 والحاصل صاحبها على جائزة "غونكور" بسببها.

يقول "دنيال سيبوني" عن علاقة الجسد باللغة: "إنّ الكتابة مثل الجسد، يُلتمسُ ويشار إليه، ويُستَحضر ونُلبسُه، نرقشه، نلعب معه، نلمسه، ونقرؤه عندما يكون صداه متاحاً: من أجل الوصول إلى إيقاعاته التي تصنع صداه لا من أجل فهم معناه فحسب"[1]. فالجسد يقرأ كما الكتابة ويتعامل معه كما الكتابة. فهو متن أيضاً

وعلى الرغم من ذلك "فالجسد سابق عن اللغة إذ تختلف تجليات التعبير الجسدي عن الدلالات اللغوية. لأنها تجليات عفوية ومباشرة تكشف عنه واقع أصلي سابق للغة والجمل: ألا وهو الواقع الأنطولوجي للذات"[2]. وانطلاقاً من هذا فإن إشكالية الجسد ستقودنا حتماً إلى طرح معضلة الذات بإحالتها إلى جدلها القائم مع جسمها من ناحية الوجود الأنطولوجي المتمثّل في (Représenté) الرّواية.

بمعنى أن هناك جسداً لغويّاً، تخييلياً، قد أشارت إليه رواية "ليلة القدر للطاهر بن جلون" ويمكن البحث عنه وتحليل دلالاته باعتباره علامة وإشارة. ومن المهمّ القول إن تعاملنا لن يكون سوى مع الخطاب مدروساً في آنيته بعيداً عن خارج النص (Le Hors Texte) إذ نعتبر أن الرواية لا تحيل إلا على ذاتها وإشكالها هو إشكال خاص بشخصياتها.

إن الطابع التخييلي للجسد في الرواية هو ما حدَا بنا إلى دراسته أولاً وقبل كل شيء باعتباره مكوِّناً خطابياً. والجسد هنا، قد تحوّل من واقعيته إلى جسد عجائبي. من خلال التوظيف ومن خلال الدلالات التي يحيل عليها. لقد تحوّل إلى جسد آخر مسلوب، مقهور، يعاني تحوّله من جسدانية (Corporéité) واقعية إلى جسد مخيف،

[1] Daniel Sibony et le corps. Ed du seuil 1974. P 10.

[2] فلسفة الجسد جلال الدّين سعيد. ص: 22.

محرّم ومُلغز. ومنه فهو جسد عجائبي.

الجسد العجائبي

من الملاحظ، إذن أن تجربة الجسد هي ما يتواتر باستمرار في هذه الرواية. لأن الأصل في الحكاية كلها أن الفتاة التي ولدت في جسد أنثى حوّلت كما يحوّل النهر. "كل شيء بسيط شريطة ألا نشرع في تحويل مجرى النهر" (ص 50). فسجنت في فكر رجل بجسد أنثى. إن الأمر سار ضد الطبيعة وضد الأعراف. لقد تحوّل الجسد عن غايته ليصير "آخر". هذا الاغتراب في جسد آخر، مزيّف، جعل الإشكالية تدخل في صميم العجائبي. إذ إن هناك اشتغالاً هامّاً في هذا النوع من الأدب على هذه التيمة. فها هو "دونيز ميلييه" يسميه جسداً عجائبياً (Corps Fantastique).

ويرى أنّه على الرغم من تعدد الطرق المتضادة أحياناً والمتكاملة أحياناً أخرى، في اشتغالها داخل النصوص وفي أثرها على القارئ، فإن العجائبي لا يملك إلا أن يَتلبَّسَ الأشكالَ والأجساد والأشياء وحتى الأمكنة[3]. إن ظهور هذه الطرائق علامة على التناقض الصارخ، المتوغل والمتسرّب إلى عالم يملك مقاسات ومعالم زمانية ومكانية خاصة بالتمثيل المشخَّص للواقع. إن ذلك يؤدي إلى اختلال وتهديم هذا الواقع. ومنه فإن الكائنات العجائبية تسمح للمؤلفين أن يطوّروا ـ عن طريق الشخصيات المدهشة والمرعبة ـ تفكيراً جديداً عن تركيبة الأجساد.

يسمح الجسد العجائبي من خلال الكائنات المخيفة من تحقق ذلك التعارض في الأسس التي تصنع التماسك المنطقي للواقع[4] فالاختلال والاختلاط بين ما هو حيواني، وبين ما هو إنساني، بين ما هو غير مفهوم ومتلبس من الجسد بما هو لغز فيه، يجعل تصوره المقلوب والمشوّه من أهم موضوعات العجائبي.

فالجسد بتحولاته الملغزة وصوره المبهمة وعدم اليقين الذي نشعر به تجاهه وعدم قدرتنا على التحكم فيه أحياناً، يجعل منه جسداً منفلتاً، مُلتبِساً وعجائبياً بما يثير من أسئلة حول واقعيته ولا واقعيته.

لقد ارتبط الجسد دائماً بالرّغبة الجنسية، واعتبرت هذه الأخيرة من مواضيع العجائبي أيضاً. لأن جميع الاستبهامات وجميع صور الرّغبة، تأخذ شكل خيالات. مجالها العجائبي، الذي تنفلت فيه الصور من رقابة الأنا الأعلى ومن رقابة المجتمع والدّين. هناك يُعتبر التخييل الطريق الملكي

[3] C.F Denis Mellier. La literature Fantastique. Ed.. du SEUIL. Coll. Mémo. 2000. P 54.

[4] ينظر المرجع السابق ص 54.

الأروع ـ كما يقول "دونيز ميلييه" ـ الذي تحاول الذات العجائبية الإفلات من خلالها من ربقة واقع الذي لا يحتمل[5].

ويبدو الجسد التام، والكامل والواضح، مَعْبَراً للجمال ومثيراً للاهتمام والفضول الدائمين، إلاّ أن الجسد المشوّه والناقص يثير "الشعور بالغرابة المقلقة" كما يقول فرويد. يقول "مالك شبيل" أن ما غريب يتجلى عندما يجب على الإدراك أن يغادر فجأة المجالات المُريحة للعادي، الحسّي، لكي يَتَوَاجَهَ مع مجالات المختلف والمعزول، "فالشعور" بالغرابة المقلقة" لا يبين عن نفسه في هذه الحال، إلاّ في سياقٍ يمزج أفكاراً مسكونة بذلك الربط السريع بين الخلل العضوي وتجسيد الشرّ. إن المقلق هو ما يخرج عن العادي وهو ما يقطع الصلة بصفة غير متوقعة بين الفكرة والشيء وبين الفعل والفكرة"[6]. واختلال الزمن والمكان مضافاً إلى اختلال السّببية المنطقية، تتجسم كلها في حدث غير مفهوم، غريب، غير متوقع، مما يحدث الهلع والخوف أو الفضّول والقلق.

ويؤكد "مالك شبيل" قائلاً: "بيد أن الجسد، يبدو الفضاء المُمتاز، الذي تتلخص فيه مثل هذه الشروط المناسبة لظهور تلك الآثار"[7]. ممّا يؤدي إلى التضخيم عبر التخييل، ومن ثمة الدخول في عملية تقديس العجيب (Le merveilleux) وإلى التداخل غير المريح للشك الواخز بحسب تعبيره ـ ويضيف: "إن كل هذه المعطيات تساهم في إحداث القلق الدائم والهاجس الذي نُسمّيه "الشعور بالاضطهاد" الذي يُبين عنه الإدراك الشعبي للخلل الجسدي[8] كالعمى، والعور، والصمم. فَيَنْعَتُ أصحابها بالنحس، وسوء الحظ، والعين.

لذا يكون الجسد في المغرب العربي مقياساً للنقص دوماً واللعنة تلحق به أولاً مما يستدعي حمايته، أو تلبيسه بالأقنعة، وإخفاء كل إمكانياته، وتحويل نظر الآخر عنه بعدم الاهتمام به وإقصائه في الأماكن المظلمة[9]. فيعيش لذلك في الظلال ويتغذى من الاستيهامات والصور المرعبة. وتنسب إليه الحكايات المخفية ويكنى بالمجازات وتطلق عليه عبارات موارية، مُدارية لا يَبين من خلالها. فالأعضاء الجسدية لا تنعت مباشرة أبداً بل يكنى عنها فيصير بذلك جسداً بعيداً تصنعه اللغة. إنّ الجسد في المغرب العربي كما يقول الباحث لا يُأخذ كلاً

(5) ينظر م. ن. ص 56.

(6) Malek Chebel. Le corps dans la tradition au Maghreb. P.U.F. 1ed 1984. P 177.

(7) Idid. P 178.

(8) Idid. P 179.

(9) Idid.

تاماً بل متجزئاً منفصلاً بعضه عن بعض. وهو لا يشار إليه باللغة الصريحة بل باللغة المجازية ليأخذ من الطبيعة بعض الأشياء وتلصق به. أو تنسب إليه صفات من خلال وظائفه عضواً عضواً.

فالجسد عبارة عن تخييل في التفكير العربي، بحيث لا يمكن القبض عليه إلا عبر المجازات والتشبيهات والكنايات والاستعارات، ومن هنا تتوضح تلك العلاقة بالرواية باعتبارها تخييلاً من جهة وباعتبارها إنجازاً لغوياً، فهل كانت جميع هذه الظواهر بادية في المتن الحكائي؟. سنبحث عن تجليات الجسد العجائبي في النص لنجيب عن هذا السؤال.

ـ التحولات والمسوخ

تبدأ الرواية بالإعلان على أن الجسد هو مجال وحركة القص. وبحيث تصبح المرأة العجوز مالكة لأحقية الحكي عندما تحول الجسد الغض إلى فراغ. أي عندما غابت حركة العلامة الأولى (الشباب والمعاناة) وجاءت حركة العلامة الثانية (الشيخوخة والاستقرار) ومن ثمة الأهلية للحكي. إن الجسد في هذه البداية (الديباجة ص 5). هو الذي يجب أن يُقرأ. فالحكاية قد تركت علامات دالة على مرورها فيه. ففي التجاعيد وعلى الجبين، وعلى ظاهر اليدين هناك تكمن قصة الحياة، على ظاهر اليد اليُسرى. وعلى الملامح (ص5). وإذ يعد الجسد هنا متناً، كتابياً يمكن أن يقرأ فيه، تفتح أبوابه واحداً واحداً لنجد الألم والمعاناة. إنه الجسد كما تعايشه البطلة في آخر العمر وكما يعايشه الآخرون، شاهد على الزمن وعلى المرور وبدل أن يبقى صامتاً يحاول أن يقول الحقيقة عبر اللغة والقول، لا عبر الإشارة.

في بداية تبحث الرواية عن القول لا عن الإشارة. فلقد اكتفى الشاب صاحب الصندوق بالإشارة والتلميح، والفتاة السافرة أشارت بجسدها وقالت كلاماً عاماً، وأما "بوشعيب" فقد فقدَ الكلام. أمّا الرّاوي الآخر الذي دخل ساحة مراكش وبدأ حكايته دون جمهور، كان يتواصل مع الخواء، فالإشارة والتلميح لم يكونا ليُقنعا البطلة بل يجب بالإضافة إلى لغة الجسد التأكيد على القول، على الحديث والحكي بالصوت والكلام. يجب نزع أقنعة الواقع وتعريته. يقول القنصل ملخصاً مسار حكايتهم جميعاً بعدما اكتشفت الجلاسة حقيقة جسد البطلة الأول، الذي كان قناعاً. لأنه لا شيء واضح حقاً ولا شيء غامض. أودّ أن أقول بأن كلّ شيء معقد، وأن الحقيقة أقرب إلى الظل منها إلى

الشجرة التي تعطي الظل" (ص 103). ويضيف: "وبما أنّك عِشتِ ذلك في جسدك. فأنت تعلمين أن النور خديعة" (ص 104).

إن القنصل يذكر الشعراء الصوفيين الذين يعتبرون الظاهر بمثابة القناع الأكثر انحرافاً للحقيقة. هذه التي نختبرها بأجسادنا قبل كلّ شيء. لقد عاشت البطلة طوال شبابها في استلاب مستمر في سجن.. كانت متنكرة في جسد رجل. لم تستطع أن تختبر العالم إلاّ في جسد آخر. والواقع هو أننا لا نستطيع أن نختبر الوجود إلاّ في أجسادنا الخاصة. فهو ما يجعلنا نتجذر في العالم وهو الموجود الذي أعي الكون بواسطته "إن الجسد بوصفه جسدي الخاص وجسدي المعيش الذي له تأثير في ذاتي المفكّرة هو أيضاً المرجع والسند الحسّي الذي أعي من خلاله كياني الواعي"[10] فالعلاقة مع الوجود علاقة جسدية خالصة أولاً، وإذا ما صُودرت أداة الإدراك هذه فأيُّ مصير هذا الذي تعيشه الذات؟ لابدّ أنها ستعيش حالة اغتراب قاس.

وهذا ما جرى بالضبط في حكاية طفل الرمال. ولقد حوّل الأبُ مجرى النهر، واغتال الأنثوي ليَنْتصِر الذكوري. لكن سرعان ما فَارت الطبيعة، واجتازت حدود القوانين والسلط وعبّرت عن ذاتها.

لا يمكن للإنسان أن يقف في وجه حركة الجسد وهو يتحوّل (Se metamorphose) لقد عبرت الرواية من بدايتها إلى نهايتها عن هذا التحوّل. ليس في جسد البطلة وفقط بل في أجساد الشخصيات الأخرى التي تعاني من الألم نفسه (القنصل والجلاسة) حيث إن الحالة الأولى كانت حالة ضياع الهويّة الجسدية وأعقبتها حالة المسخ ثمّ التحوّل وفي الأخير كان الخلاص عن طريق تجربة الألم، والحبس والختان بالنسبة للبطلة، وتجربة الموت بسبب الحقد بالنسبة للجلاسة، وتجربة السفر في العتمات "بعيداً عن كلّ شيء في الصحراء، في الجنوب الأقصى"(132).

لقد كانت قصّة البطلة التي ليس لها اسم محدّد، معبراً إلى خلاص تلك الكائنات العجائبية المسجونة في أجساد غريبة عنها. أولها ذاتها التي تصرّح قائلة: "كان عليّ من حيث المبدأ الخروج من تلك القصّة... بجسدٍ خاص" (ص 140). لأن الحكاية أصبحت جسداً مزيفاً أي قناعاً آخر ينضاف إلى كل الأقنعة التي كان يضعها الأب على وجهها.

كانت الفتاة قبل موت أبيها تقف من

(10) جلال الدين سعيد. فلسفة الجسد.دار أمية. تونس. 1992. ص 6.

جسدها موقفاً مزدوجاً، إذ هُوَ مرّة موضوع خجل وعار وبالتالي ينبغي كَبْتُه وقهره. ومرة أخرى موضوع تأمل لأنه المظهر الملموس للكينونة. لقد كان جسدها موضوع رغبة الأب وموضوع عاره أيضاً وقد امتلكه وتصرّف فيه فسلبه حريته. وامتلاك الآخر لجسدنا هو امتلاك لحريتنا. إن صورتنا الجسدية عند الآخرين هي العار والمحرّم. ولا يمكن أن يعيي الآخر أن خبرتّنا لأجسادنا هي خبرة خاصة في المكان والزمان. أي أن لنا تاريخاً خاصاً في علاقتنا بأجسادنا من حيث كون الجسد ينمو ويتطور ويفسد وينحل. و"لما كان الإنسان يعيش تاريخه الخاص بجسده الخاص ولما كان تاريخه هذا هو في نفس الوقت تاريخ خبراته الجسدية فهو يعيش في علاقته مع نفسه ومع الغير ومع الأشياء بجسده الذي يندرج في الزمان بل بجسده الزماني"[(11)]. تقول البطلة ليلة موت الأب: "وداعاً أيّها المجد المختلق. لنا الحياة والرّوح عارية، بيضاءُ. بكرُ والجسد جديد بالرّغم من أن الكلام قديم!" (ص 44). لقد انطلقت في مغامرة القرية من (المقبرة/ الجسد) المظلم إلى (القرية/ اليُوتُوبيَا) مع الفارس (الذكر) كي تستحمّ في ماء بحيرة وسط الأدغال. "لقد غسل ماء تلك العين جسدي ونفسي" (ص 80).

وراحت تعيش هلوسة أخرى في أولى تجاربها الجنسية "وهبت جسدي للدّغل والأرض" (ص 48). وراحت في بيت القنصل تشرع في تعلّم أن تكون امرأة بحيث تحاول أن تكون سعيدة "أي أن أعيش حسب إمكانياتي بجسدي الخاص" (ص 63).

لكن الأمر لم يكن سهلاً للتخلص من القشور. "لقد كان يلزم تنظيف الضمير، ومنحُ ما يكفي من الوقت للجسد حتى تتحوّل والذكريات حتى تنطفئ نهائياً" (ص 70). وذلك عبر وظيفتين أساسيتين في الوجود البشري هما التواصل اللغوي، والتواصل الجسدي. كان اللقاء مع القنصل خلاصاً للكائنين المغتربين في أجساد أخرى عن طريق الحب بشقيه الجسدي والروحي.

يقول "فرانسوا شيرباز" إن الرّغبة تنبثق كقوّة ودفق مدهش، يحيل إلى الطرق الذي يتعرف فيها الكائن على الوجود. إنّ الرغبة وهي تستيقظ ليست "دفقاً" بسيطاً يحيل على ميكانيكية العلاقة بين كائنين "إنها بشكل متبادل تجربة جديدة لجسدنا واكتشاف للآخر كجسد"[(12)]. إن الجنسانية يقول شيرباز: "هي في صميم الوجود لأن النضج

(11) جلال الدين سعيد. فلسفة الجسد ص 55.

(12) **François Chirpaz Op. Cit. P 63.**

يُقرُّ عند الإنسان رتماً يُعَرِّف الكائن على أنه رجل أو على أنه امرأة. فلسنا إذن أمام غريزة بسيطة، لكن أمام دفق يغمر العيش كلّه ويطبعه بميسمه. وبكلمة واحدة. إن الفرد بما هو رجل أو امرأة، يَقيضُ على العالم، وينخرطُ فيه ويلتقيه"(13).

هكذا فالبطلة قد تعرّفت إلى ذاتها، وفهمت أنوثتها في هذه التجربة. وراحت تؤثّث جسدها الخاص. "لم أعد كائناً من الرّمل والغبار مضطرب الهويّة. متفتّتاً عند أقل هبّة ريح"(ص **106**). أما القنصل هذا الفتى الضرير المعطوب الجسد، والذي سُلبت منه رُجولته فقد تحوّل إلى كائن مخيف. يعيش عن غربته في جسده الضرير، الأعمى بالإضافة إلى كثافة الجسد كقبر أصبح القنصل وهو أعمى يعيش في متاهة. لأن حريته مرهونة بالآخر. حتى إنه يَسْتَعِيرُ أعين الآخرين كي يرى. وكمَا ملك الأبُ جسد الفتاة. فإن الجلاسة ملكت جسد القنصل ومارست عليه سلطتها يقول عنها "كانت تروم التقامي والتهامي"(ص **116**). كما الوحش الكاسر أو الغولة في التراث الشعبي.

إن القنصل يعيش إشكال جسده بحدّة جعلت تصرّفاته تَنْحُو إلى الغرابة. لقد انزوى في ظلمته وأخذ يفتش عن الخلاص عبر التخيّل. لقد صنع بنفسه عالماً خاصاً أثّثه بالأجساد الخيالية. ففي تلك الحديقة أو الجنّة التي يرتادُها وحيداً عبر أحلام اليقظة، تتحوّل الكُتب إلى نساء/ أجساد، تأخذ طابعاً لغوياً. هذه النساء/ الكتب صهباوات، شقراوات، وسمراوات، تهب نفسها لكلّ مُطّلع. أجسادٌ جميلة ناطقة، راغبة ومرغوبة. يقول "جلال الدين سعيد" في هذه العلاقة: "الجسد لا يقارن إلا بالآثار الفنية. لأن الرّواية والقصيدة واللوحة والقطعة الموسيقية، كلها أفراد، أي موجودات لا يمكن أن نميّز فيها بين التعبير والمُعبر عنه. كما لا يدرك معناها إلا بالإدراك المباشر. فهي تشع بدلالاتها دون أن تغادر مكانها في الزمان والمكان"(14). ولا يمكن معرفة الكتب إلاّ بالاختبار الجسدي.

وفي التراث العربي يُنعتُ الجسد بالمتن بالكتاب. وفي الفرنسية يقتسم **(Le Corps)** الجذر اللغوي مع **(Corpus)** ويقول فريد الزاهي: "بين الكتابة والجسد تواطؤ أساسي أدرك القدماء خطورته فصارعوه وإن لم يصرعوه. فالكتابة كدال وحرف تشكيلٌ وتصويرٌ و"ظل" مادي عَيني لِمُتعالٍ يكون هو المعنى والصورة والمثال...

(13) **Idid. P: 63.**

(14) جلال الدين سعيد. فلسفة الجسد. ص: **23**.

وكما أن الجسد موضعُ لما يسمى عادة بالروح فالحرف موقعٌ ومجالٌ للمدلول"[15] فالكتابة كما الجسد يتم تصوُّرها كمجرد مأوى للمعنى والروح.

لكن ما هي الآلية المتحكمة في الآلية الجسدية والآلية اللغوية التي تجعل الجسد يتشاكل مع اللغة والكتابة؟ يقول "جيل دولوز: "إنها الثَّنْيُ والعطفُ. "أي الجسد واللغة يعكس أحدُهما الآخر لأن كلاهما ثنيٌ. فكما أن الكلام لا يُعَزّزُ المعنى إلاّ بثَنْيِهِ وعطفه المتواصل لِلكلمات بعضها على بعض فكذلك تكون حركاتُ الجسد متقطّعة متردّدة وغير متوقّعة. مما يجعلها شبيهة بالبراهين والأقيّسة التي يَزْخَرُ بها حَديثُنَا... إنه يُوجد تمثيل إيمائي داخل اللغة. كما يوجد حديث ورواية داخل الجسد"[16]. إن تلك الكُتب المتحوّلة إلى أجساد تُحيلنا مباشرة على "العجيب" الرائق الذي يحتمي به الإنسان من قساوة الحياة. حيث يركّب الصورَ كما يشاء ويقلّبها كما يريد.

لا يُمكن للإنسان أن يعطي لِلذّاته إلا صوراً مجسَّمة جميلة ولا يمكن أن يعطي لمخاوفه إلاّ صوراً أخرى مرعبة. كان القنصل يملك "قدرة عظيمة على التغيّب عندما ما كان يجد أنّ وضعاً ما ثقيلاً ودبقاً" (ص 103). كانت هذه طريقته في التخلّص من الألم.

أما أخته الجلاسة فكانت جسداً عجائبياً منهاراً في عُتمة الحقد. صورة عن الأب، جَسَدٌ سالب ومُسْتَلِبٌ. امرأة تحقد على شرطها الإنساني الجسدي المشوه "كان جسدي المتعب زائداً... كلُّ ما لديَّ مائلٌ الجسد وما بداخله"(ص 78).

وتقول عنها البطلة: "وَحْدَها الكراهية كانت تحمي تلك المرأة من الانهيار البدني، وتَرُدُّ عنها الموت. موتُ لم يُسَبِّبَه دَمَارُ الجسد بل بأس هائلُ، أسَى وعجزٌ لا نهائي يقود إلى الظلمات" (ص 77). لقد كانت خيبة جسدها هي ما دفعها إلى هذا الألم كلّه وإلى كونها جسداً مشوَّهاً يقسو ويسلب حرية "الآخر" إنّ مرارة العيش جعل الجلاسة امرأة ساخطة.

نلاحظ أن هذه الأجساد المشوّهة: (القنصل والجلاسة) صورٌ في المرآة للألم ذاته التي تعيشه البطلة. وهي لعبة الرائي هو المرئي فيها. إن الجسد هنا متعدّد، متشظٍ في أجساد أخرى. على الرغم من أن تجربة "الأنا" والشعور بالذات المستقلة لا

---

(15) فريد الزاهي. الحكاية والمتخيل. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب **1991** ص: **45**.

(16) نقلاً عن جلال الدين سعيد. فلسفة الجسد. ص: **45**. **Gil Deleuze. Logique du sens Paris Minuit 1969. Page 333. 332.**

تكون إلا في الجسد الخاص. فالجسد المصدوم جسد مخطوف، مسروق، مسكون ومعارٌ جسد كما يراه "الآخر". مختلف عن ذلك الذي أعيشه. إنه جسدي ولا جسدي، ذاتي ولا ذاتي. إنه "ذاتي الغريبة" كما يقول "سارتر"[17]. إن التشويه في الذات المغتربة على العالم. باب التصور العجائبي للجسد الذي يتركّب من الاستيهام والرّغبة والخوف باعتبار أنْ "ليس هناك من شيء أكثر غموضاً بدون شك من نظر الإنسان في عمق جسده الخاص"[18]. الذي يُحاول إدراكه والعيش به. "إن عدم خضوع الجسد للوعي يؤكد مرّة أخرى لغْزيّتَهُ من جهة ولا تحَدُّدَ وغموضَ الوجود ذاته"[19].

هكذا تعرف الشخصيات الفاعلة في الرواية (الجلاسة والقنصل والبطلة) أن عليها المقاومة لإثبات وجودها. وتعرف "أن الشرط الإنساني جسديّ، كما أنه تاريخي.. لأن الإنسان يعيش جسدياً تاريخه، وتاريخه (حكايته) هي أيضاً حكاية تجربته الجسدية.. إن الزمن لحمة كَيْنونة الذات بشكل عميق، حتى إن أيًّا من علاقاتي مع الآخرين، ومع العالم ومع ذاتي أي مُجْمَل تجربتي، تدخل في الصَيرورة"[20] (La durée) وإذا كان لا مَناص من تلازم الجسدانية (Corporéité) مع الكائن، فالتوازن الفردي يتطلّب أولاً وقبل كل شيء الانخراط في هذه الجسدانية. أن تقبل جسدك وإن تقبله ككائن مادِّي شَرْطٌ أوليّ للتوازن[21]. إن هذا بالضبط ما كانت تسعى إليه هذه الكائنات العجائبية طوال رحلتها في متن الرواية. ذلك كان الشرط الأساسي للانخراط في تجربة أخرى. نسمّيها التجربة القدسية.

الألم والعبور

بالإضافة إلى تجربة الشخصيات الرئيسية للجسد هناك أجساد مشوّهة. كجسد فاطمة التي تزوجتها البطلة. للحفاظ على المظاهر عندما كانت رَجُلاً. هذه الفتاة المصابة بالصرع، حالة من التشوه الخلقي. والاستسلام للشرط الذي أوقعَها فيه المجتمع. إن "فاطمة" وقد ماتت بالصرع تعبر عن غربة الجسد وقهره إلى درجة أنه تحول إلى كتلة من الألم. هذا الأخير الذي ليس بعده خلاص عندها. إنه الألم/ المتاهة. كان جسدها مخطوفاً ومعاراً للمجتمع يفعل به ما يشاء. هذا المجتمع المُمثل في أبيها الحاقد على أخيه. هذا

(17) ينظر: ريتشارد شاخت الاغتراب. تر: كامل يوسف حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان 1980 ص: 285.

(18) دافيد لوبروتون. انتروبولوجيا الجسد والحداثة. ص: 5.

(19) Merleau Ponty. Phénoménologie de la perception. N. r. f. gallimard 1945. page 23.

(20) François Chirpaz: Op. Cit. p 96.

(21) Idid. PP 99. 98.

الأب المشوّه لكونه يعيش ويتغذى من الحقد أيضاً

يقول "شيرباز" عن الألم: "لأنني أتألم فإنني عاجز عن التصرّف كما أريد.. نعم إنّني أنا من يتألم لكن الألم ليس منّي، إنّه كما الشيء فيّ، كائن لا يمتزج مع ذاتي.. من هنا نفهم لماذا كانت الذهنية البدائية تصنع من ألمها كائناً يسكنها. إنه الألم لا يتمازج جسدياً معي كلياً، فهو يبقى غريباً بالنسبة لي إلى درجة أنّي بكلّ عفويّة أعتبره علامة على حضور "آخر" فيّ[22]. وهذا بالضبط ما وقع "لفاطمة" والرواية تُخبرنا عن ذلك في مشهد كابوسي في الفصل الثالث عشر (ص 95). المعنون بركة ماء ثقيل. حيث كانت تجوس في بركة عفنة من الهلوسات وفي هذه المياه النتنة تقول: "تعرفت على جسد فاطمة بنت العم البئيسة المصابة بالصرع... كنت أحبُها لأنها كانت تمزُقاً مفتوحاً لا يتعهده حنان كان وجهها ساكناً وجسدها كاملاً، راقداً في قعر تلك البركة كانت كشيء بالٍ لا يرغب فيه أحد".

إنها المشاهدات نفسها التي رأتها البطلة في السجن. بعد مقتل العمّ. رأت أجساداً مشوّهة. نتيجة الألم الذي سبَّبَته الأخوات لها عن طريق الختان/ التشويه تقول: "شَقَقتُ لنفسي سبيلاً بين أجسادٍ شديدة النحول معلقة في الحظيرة. كانت بجلودها على العظام تتدلى عارية وشفافة. كان ثمّة جسدٌ من الأجساد المُفرَغَة من كلّ ماهية ينتظر بتلك الحظيرة... هواءٌ خفيفٌ يهب من طرفٍ إلى آخر وكان يحرّك الأجساد بصعوبة. كانت العظام تصطكّ أحياناً. فكان يصدر عن ذلك ضجيج ارتطامٍ يحوِّله الصدى" (ص 12). كلّ هذا فظيع حقاً إنّها مذبحة بشرية ينبعث منها رجل دامي الركبتين مُخْضَرَّ الوجه "لم يكن شبحاً كان مُحتَضِراً" (ص 127). يُنبئ عن أخبار هذا العالم الفظيع. تقول الراوية: "صار صوت المُحتضر يَسْكُنني جليّاً" (ص 128). فالألم ذاتٌ شريرة تسكن الذات، صوت داخلي دبق، ثقيل، يقول "شيرباز": "إنّني أنا من يتألم، لكن الألم يكشف لي أن "جسدي هو آخر". فهو يلتقي مع "غيرية" **(Altérité)** في القلق والهلع بما أنّه خلفَ الألم الذي يَخْشَى الجِسْمَ، يَحُومُ الخَطرُ.. "وأن تعيش الألم فإنّ الحُضور يكشف في عمق الذات عن جَسْدَانية كشيء غريب، وغامض و"آخر" في نفس الوقت"[23].

كان يلزم الكثير من الألم إذن،

[22] Idid. P: 16.

[23] François Chipaz. Op. Cit. PP 20- 21.

للانسلاخ عن أجساد الآخرين للقاء الأجساد الحقيقية التي نختبرها بدلَ تلك التي يَمْنَحُها لنا المجتمع. وبما أنّ الجسد ظلمة فإنه لا يمكن أن نعرف العبور إلاّ عندما نختبر الظلمة تقول الرواية في تجربة الظلمات "إن العمى حينما يُقبل برضى يَمنح بصيرة وشفافية فريدتين فيما يخصّ الذات والعلاقات مع الآخرين" (ص 114). وتضيف "كانت طبقة العتمات التي كنت أستقدِمُها نحوي تزداد كثافة يوماً بعد يوم. فكانت تُساعدُه على الانفصال عن جسدي، على تركه سليماً" (ص 119). وقد انتهى بها المطاف إلى التحررّ من ذلك الشعور بالخجل من جسدها لتجد التوازن وتعلن أن هذا جسدي. أنا أنثى.

وفي الأخير أصبح الجسد الملجأ والقيمة الوحيدة وهو ما يبقى عندما تتلاشى كل الملاجئ والقيم ولتصبح كل علاقة اجتماعية ذات طابع عرضي. "إن الجسد يبقى المرساة الوحيدة القابلة لأن تشد الشخص على يقين مازال مؤقتاً بالتأكيد وبواسطتها (المرساة/ الجسد) يُمكنه أن يرتبط بحَساسية مشتركة ويلتقي بالآخرين ويشارك في تدفق الإشارات، وأن يُحِسَّ دائماً بأنّه على صلة مع مجتمع يسود فيه عدم اليقين"[24]. لقد كان الجسد بالنسبة للبطلة المرساة التي تربطها بالوجود بعدما فقدت المعالم يوم دفن الأب. لقد اختلط اليقين بعدم اليقين واختلط الوهم بالحقيقة، ولم تبق إلا حقيقة الجسد المُتجَذر في العالم. إن علاقة الأب بالفتاة علاقة زائلة كانت مَبنية على القهر وعندما فقدت اليقين لم تلتق إلا بجسدها الذي يُعَدُّ يقينها الوحيد. وكذلك الأمر بالنسبة للشخصيات الأخرى. لقد كان عُبُوراً إذن من جسدٍ هو صورة صَنَعَهَا "الآخر" إلى الجسد الخاص. لكن يجب على هذه الذوات أن تبحث لنفسها عن معنى. إذ إن التحقق في جسدٍ مَا يحتاجُ إلى دلالة باعتباره مَتْناً (Corpus) وباعتباره علامة تحتاج إلى تأويل.

ـ انتصار المقدس

على الرغم من أن الجدل الغالب في الرواية هو جدلُ تحقق الذات جسدياً إلا أن الأمر ينتهي في الأخير إلى ما يشبه اللقية الصوفية[25]. إذ إن المعرفة بالجسد هي المعرفة الأولية بينما المعرفة الشمولية المتجاوزة للشرط الإنساني الفاني. هي

(24) دافيد لوبوروتون. أنتربولوجيا الجسد والحداثة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان ط: 1. 1993. ص 153.

(25) ينظر مناقشة بعض الآراء حول الأحوال الصوفية. عاطف جودت نصر الرمز الشعري عند المصوّفة. من ص: 325 إلى 357.

معرفة من نوع آخر مختلف. إن اللقاء الأخير في الولي (ص 147). دليل على أنّ الأمر يتجاوز ما هو جسدي للبحث فيما وراء ذلك. يقول لويس فاكس: "إذا ما كان هناك من وجه مظلم يسيطر على الأدب العجائبي فإنه ليس الجسد بل الموت"(26). ويبدو الأمر ملتبساً حقاً عندما نرى أن البطلة وهي تصارع وتحارب العالم كلّه من أجل الاعتراف بها كأنثى، تنتهي إلى البحث عن القنصل في الجنوب. إن السؤال قد يُجيب عنه القنصل نفسه. يقول: "لستِ من اللواتي يختمن قصة ما. إنّك بالأحرى من اللواتي يَتْرُكنها مفتوحة بغية تحويلها إلى حكاية لا نهائية. قصتك سلسلة من الأبواب التي تنفتح على مجالات بيضاء ومتاهات تدور" (ص 133).

ماذا يريد المؤلف أن يقول بهذه النهاية الغريبة؟

لقد صوّر تحوُّل الجسد من الكثافة المظلمة إلى الشفافية النورانية (أنظر تحول الجلاسة إلى امرأة صالحة تسبّح. وقد صار وجهها "أكثر هدوءاً، أكثر إنسانية" (ص 128). وأنظر إلى القنصل وقد تلفع بالبياض وصار يبارك الناس). وإلى جسد البطلة وقد صار يذرف دموع السعادة . وصارت كالورقة ترتفع بخفة، ولقد لفها برقع من الضباب الأبيض. لقد هبط بغتة "من السماء نور ساطع، نورٌ يكاد لا يطاق. كان من العنف بحيث رأيت كرة معلقة هي منبع ذلك النور" (ص 148).

يبدو أنّ البطلة تكتشف أنّ الخلاص الحقيقي ليس في الجسد، بل في النور، في التجربة "الماورائية" المفارقة للجسد الذي بالإضافة إلى جسدانيته فإنّه ليس منغلقاً في الحدود الخارجية. صحيح أنّ التجذر في العالم لا يكون إلا جسدياً. لكن الإنسان وهو يَخْتبِرُ قوى أخرى غير الجسدية، يكتشف أنّ جسمه ليس إلا مَعْبَراً لما هو أعمق في كينونته. إنّ اجتراح الألم يفتح باب التخيّل. وهو ما وقع فعلاً لهذه الشخصيات القلقة حول مصيرها.

إنّ العجائبي يفتح هذه الأبواب في التفكير البشري الذي يَنحُو إلى إقصاء كل ما هو خارج العقل. إنّ التجربة العجائبية في الجسد وفي المحيط، عبر الخيال والتَخْيّيل، تكشفُ الطابع الملتبس للوجود البشري. وتكشف أنّ الإنسان لا يمكنه أن يستغني عن خيالاته. مهما كانت مُرعبة أو مقلقة فهي زَادُه في رحلة وجوده هذه. إن العجائبي لا يستحضر ما هو غائب وفقط،

(26) Louis Vax. Chefs d, oeuvres de la littératue fantasique p 12.

بل يجعل ما هو واقعي قابلاً أن يتفجّر عن ما هو غائب. فهو يجعلنا نشكّ في قدرة حواسنا على إدراك العالم. وليس الجسد وحده من سيكون متهماً بل حتى العقلانية التي يَتَحَجَّجُ بها الإنسان لفهم العالم حوله.

إنّه يعيد النظر في الفهم وفي القيم المكتسبة وفي الثنائيات التي تسود الإدراك البشري (الروح والجسد، الهنا، الهناك، الداخل والخارج، الواقعي، الخيالي،... الخ) إنّه انقلاب في كل هذا. فقد يكفي أن يتدخل عنصر فوق طبيعي أو يتدخل عنصر خيالي نَصْنَعه بهواجسنا حتى نُعيد التساؤل حول الأسس التي ينبني عليها إدراكنا.

إنّنا هنا نَكْتَشِفُ أنّ التجربة العجائبية في الجسد العجائبي تجربة تنحُو نحو التقديس والتعالي. وهذا طرح يدخل في مجمل ما توحي إليه هذه التجربة في الوجود التي تحاول دائماً التعرّفُ إلى نفسها في أصلها. في التجربة "الماورائية".

في الأخير يمكن أن نكشف أيضاً، عن طريق التأويل أنّ تجربة الجسد في الرواية لم تكن مجانية. الهدفُ منها محاكمة المجتمع على نفاقه فيما يخص قضية اعتبار المرأة جسداً يجب إقباره وإبعاده عن العيون، أو فيما يخص قضية تفضيل الذكورة على الأنوثة. إنّ القضية أبعد من ذلك ربّما. فالنهاية الغريبة التي ختمت بها الرواية، قد خيّبت أفق انتظار القارئ، من حيث تكريسها للحلّ المتعالي، والتقديسي. فإشكالية الجسد العويصة قد انتهت إلى الحلّ الصوفي، فيما نظن؟ يبدو الأمر غريباً لكن هناك إشارات مزروعة على طول مسار الحكاية، بعضها خفيّ وبعضها بيّن، تدلّنا على احتمالية هذا الطرح. منها ذلك الحوار (ص 63). حيث يدور نقاش الرواية والقنصل على المعنى الروحي للدّين. تقول البطلة. "لقد زهدتُ. أنا زاهدة بالمعنى الذي أعطاه الحلاج لها في صوفيته".

وتشير الرواية في الحوار إلى أنّ الظاهر هو القناع الخفي للحقيقة. وتؤكد أن حقيقتها كانت ملتبسة إلى أن تعرّفت على أنوثتها بل حتى انخرطت تبحث عما هو جوهر في الذات الإنسانية أي ما وراء الجسد.

هذا الإشكال لا يمكن أن يحلّه المؤلف إلا بهذه النهاية. فمغامرة البطلة كانت أكبر من أن تقف عند حدود الجسد. لذا كان اللجوء إلى ختام المغامرة عند البحر والولي إشارة إلى التّصور الصوفي الذي يعتبر الجسد علامة تدل على الروح. لكن العلامة والإشارة كما المُشار إليه لا يفترقان. كما أنّ الدال والمدلول في العرف الصوفي يصبحان

واحداً. ومنه فالجسد باعتباره علامة لا ينفصل عن الروح باعتبارها دلالة على تلك العلامة. فالروح إذن جسد عندهم، والجسد روح.

هاهو "عاطف جودة نصر" ينقل عن الشيخ "عبد الكريم الجيلي" صاحب كتاب "الإنسان الكامل" في رسالة مخطوطة قوله "إن الصوفية فرّقوا بين الجسم والجسد. فقالوا أن الجسم هو كلّ صورة مرئية. قابلة للأبعاد الثلاثة حالة كونها كثيفة الأصل طبعاً. وقالوا إنّ الجسد عبارة عن كلّ صورة يتشكل بها روح من هذه الصور الجسمانية"[27]. ويضيف عاطف جودة نصر عن علاقة الخيال والتخيّل بالجسد وبالطرح الصوفي العرفاني و"ربما قيل إن دلالة الجسم والجسد واحدة ولكن الدلالة هنا ذات أساس معجمي تتجاوزه العرفانية الصوفية صوب دلالات أخر. تدور على استبطان التنزيل (تأويل النص القرآني). وعلى الإهابة بالمصطلح الصوفي من ناحية أخرى"[28].

لقد شرح "ابن عربي" شيخ المتصوفة الإشكالية "في تعريف الجسد على أنّه كل روح ظهر في جسم ناري أو نوري. وزاد في الفتوحات. أنّه كل روح أو معنى ظهر في صورة جسم نوري أو عنصري حتى يشهده السِّوَى"[29]. مما يعني أنّ الجسدية تنطوي بديهياً على مفهوم خاص بالمعنى الذي يدخلها الصوفي في تلك العلاقة. فمفهوم الجسد مشاكلٌ ومواز للمفهوم الذي أعطوه للألفاظ كأجساد والمعاني كأرواح.

وهذه الرؤية هي ما نفهمه من تلك النهاية المبهمة والمفتوحة على المقدّس الممزوج بالجسدي في (ص **149**). فعندما عبرت الرّواية الجدار القصير وانتقلت إلى البحر ودخلت في مشاهدات نورانية، كانت قد انتهت بالوصول إلى تلك الدار الكلية البياض. حيث ألفت الجلاسة والقنصل وقد تحوّلا إلى كائنات أخرى.

نلاحظ ختاماً المزج بين الجسدي وبين أجواء ما هو مقدّس، عندما عبّرت الرّواية عن رغبتها في التواصل مع الرجل الغريب.

"فنهضت وقلت له في أذنه:

لقد انصرم أمد طويل لم يداعب فيه أي رجل وجهي... هيا أنظر برفق إليّ بأصابعك، براحة يدك.

فانحنى عليّ وقال لي:

ـ هاأنت أخيراً..."

---

(27) عبد الكريم الجيلي. الإنسان الكامل. ص:

(28) المرجع السابق ص:

(29) ن. م. ص:

❑❑

غادة السمان تهجس **بمصير** لبنان من خلال نص سردي محتشد

د. عادل الفريجات

رواية غادة السمان "سهرة تنكرية للموتى"، الصادرة في بيروت في العام 2003، نص محتشد ودسم وكثيف. وهو يقدم للدارس أبواباً كثيرة للولوج إليه، فهو بداية مكون من مجموعة من قصص، أبطالها متعددون، جاء قسم منهم من باريس في زيارة له إلى بيروت، بعد الحرب الأهلية اللبنانية، التي استمرت خمسة عشر عاماً، بل جاؤوا بدقة قبل نهاية العام 2000، وفي نفس كل منهم غرض أو غاية، ولكل منهم حاضر وماض. ففواز جاء ليبيع بيته الموروث عن أبيه المتوفى في باريس، ويعود أدراجه إلى هناك، حيث نشأ ودرس. وماريا جاءت في زيارة استطلاعية لوطنها الثاني لبنان، وقدمت في الرواية على أنها الناطق الرسمي باسم الكاتبة (غادة السمان) ذاتها، وتماهت معها تماهياً كاملاً. وسليمى صديقة ماريا وماري روز، وزوجة نعيم، وحبيبة وليد، فيما بعد، رافقت ابنتها دانا، التي تزور بيروت للتباحث في فتح فرع لشركتها الفرنسية التي تعمل فيها. أما ماري روز، فهي طبيبة نسائية فرنسية خمسينية العمر، اختارت قضاء إجازتها في بيروت، حيث أجواء ألف ليلة وليلة وسحر الشرق، الذي شاءت أن تعرفه عن كثب. أما ناجي، فقدم على أنه نادل في مطعم أفراح بيروت في الحي اللاتيني في باريس في الحقيقة، ولكنه ادعى، كاذباً، أنه صاحب فندق باريس رويال... أما وليد، فظهر شاباً وسيماً يشبه نعيماً زوج سليمى، ثم تحول إلى عاشق لسليمى. وانضم إلى هؤلاء القادمين من باريس رجل آخر هو عبد الكريم الخوالقي، الذي ادعى أنه رئيس وزراء قهرستان، وأنه رجل أعمال خطير...

وقد كان محتالاً كبيراً. ولقي حتفه في بيروت على يد إسماعيل أبي أدهم ثأراً بابنه الذي عذبه عبد الكريم زمن الحرب، ثم قتله.

وفي موازاة هذه الشخصيات التقينا ببيروت، بل التقى أولئك الرجال والنساء بشخصيات أخرى، كان من بينها قاتل الجرذان الذي أخذ على عاتقه قتل الفاسدين في لبنان وتعليق جرذ في عنق كل ضحية من ضحاياه، بوصفه ميدالية اللعنة... وكان من بينها الشابة سميرة التي تعد رسالة علمية عن أدب الكاتبة ماريا، أو غادة السمان، لا فرق. وخليل الدرع والد الباحثة سميرة وصديق المرحوم فايز ـ والد فواز. وكذلك رامز المندال الحليف لجنون شهواني بالنساء والمال والسطوة والقوة والزعيم الميليشياوي الكبير الذي لا يميز بين قتل ذبابة وقتل إنسان، والفنان التشكيلي سعيد ابن عم فواز، والدكتور نبيل، وفهيم الحصرمي والشاعر وسيم، ووفاء وسليم وعفيف وفؤاد ومحمد علي مصطفى زوج آمال التي أولدتها ماري روز توأمين في حدث غريب مفاجئ. وهناك شخصيات أخرى كثيرة تبلغ العشرات عداً، وبعضها ميت أنهضته الكاتبة من قبره، لتحاوره، أو لتحكي عن ذكريات الذات الساردة معه، مثل الشاب فادي. وبعضها شخصية حبرية من ورق بعثتها غادة السمان من بين السطور، لتحاورها وتجادلها، مثل بطل روايتها الأولى المدعو منير نجيب، والذي كان يدعى مصطفى، ولكنه بدل إلى منير.

ولست هنا لأمضي أبعد من ذلك، فأحصي شخصيات هذه الرواية البالغة عشرات الشخصيات، كان بينها من هو رئيسي، ومن هو ثانوي، جيء به بغية إكمال اللوحة وإتمام الهيئة، ففواز وسميرة وماريا وسليمى وماري روز وعبد الكريم الخوالقي وناجي وفايز وخليل الدرع شخصيات رئيسة، ورانيا ووفاء وسليم وأنطوان وخاتون ومحمد علي مصطفى وآمال شخصيات ثانوية.

وحرصت الكاتبة أن تقدم قصص هؤلاء جميعهم مجدولة بخيوط يتناوب فيها الحضور والغياب، وضمائر التكلم والغيبة، مكونة سجادة سردية كثيرة الألوان، متعددة الاتجاهات والتقاطعات والدلالات، تبدو فيها بيروت، بل لبنان بأسره، صورة ملتبسة محيرة مجنونة، فيها الموت والحياة، والنقاء والتلوث، والطيبة والخداع، والسفور والتنكر، والخوف والأمن، والرفعة والخسة، واليأس والرجاء، مقرونة معاً.

وفي تلك اللوحة أيضاً تصوير لحالات من الحب متباينة ومتناوحة، فحب دانا لرامز

المندال، يقابله حب آخر ما بين فواز وسميرة، وهما حبان متناقضان. الحب الأول فاسد وخائب، وينتهي بموت رامز. والحب الثاني نقي وعظيم، وينتهي بالتزام فواز بحب لبنان كلها، متجلياً بعزوفه عن بيع بيت أبيه في بيروت، بوصف هذا البيت رمزاً لوطنه الأم.

والتقابل بين المواقف والمشاعر انسحب أيضاً على علاقتين أخريين، هما علاقة سليمى بزوجها نعيم، ثم علاقتها بحبيبها وليد. فكما خان نعيم زوجته سليمى قبل موته، خانته هي بعد موته، وذلك في إطار علاقة لسليمى مع هذا الشاب، الذي يشبه نعيماً شبهاً كبيراً إلى حد التطابق، حتى إنه يبعث على الاعتقاد بصواب عقيدة التقمص، فكأن نعيماً تقمص في وليد. وقد أسست الكاتبة هذه العلاقة لتلغي الحدود ما بين الموت والحياة من جهة، ولكي تفتحها على حديث فلسفي ونفسي يتصل بعلاقة الحب بعد سن الخمسين عند المرأة، وهو ما كان يعبر عنه الحوار المحتدم ما بين الأم سليمى والابنة دانا، التي كانت تستنكر هذه العلاقة الاستنكار كله، في الوقت الذي تحاول ماريا في الرواية أن تتفهمه وتجد له ما يسوغه.

ومن بين ثنايا هذا النص المحتشد ينهض صراع حاد ما بين النزوع إلى الاغتراب، ومجافاة للوطن عند فواز، ونزوع للتعلق بالوطن وحرص على ذكريات الآباء والأجداد، وذلك من خلال الصراع الداخلي الذي انتاب فوازاً، وهو يهم ببيع بيت أبيه في بيروت، فقد أبى هذا البيت، وأبت أشياؤه كلها أن تباع وتقتلع وتبدل، ليحل محله فندق من طراز مختلف، وراحت الأشباح المختلفة تتراقص في جنباته، لتوحي لفواز أن أقلع عن البيع. ونجحت تلك الأشباح في مسعاها هذا، بعد أن أشعرتنا الكاتبة أن البيت راح يكبر ويكبر ليصبح وطناً بأسره.

ولإكمال اللوحة، فإن سميرة، التي أحبها فواز حباً جارفاً، وبادلته حباً بحب، لم تعل حبها لفواز على حبها للبنان، فحين عرض فواز عليها الزواج والرحيل إلى باريس، رفضت بإباء، تعلقاً منها ببيروت، واحتراماً لأبيها خليل الدرع العاجز المقعد، فصرنا هاهنا أمام رفضين اثنين متكاملين، هما: رفض فواز بيع بيت أبيه، ورفض سميرة الهجرة إلى باريس تعلقاً منها بوطنها وأبيها معاً، وهكذا بدت المواطنة الحقة والولاء للأهل تتغلبان على النزوع إلى الهجرة والتنكر للوطن. وهذا واحد من أشكال خطاب هذه الرواية، الذي شاءت له غادة السمان أن يتجسد حياة وسلوكاً ومواقف، لا

بياناً سياسياً، أو زعيقاً حاداً يجافي طبيعة الفن وسماته الرامزة.

وفي الرواية أيضاً كما ألمعنا من قبل صورة للمرأة التي تشاء أن تحيا اللحظة، وهي هنا سليمى والدة دانا. وفي رؤية سليمى للحب يكمن مفهوم للزمن مغاير، يكاد يقول: إن لكل برهة من العمر متعتها، وإن القدرة على الفرح والحب مستمرة لا تخبو رغم مرور الأيام وتوالي السنين، ولهذا لم تجد سليمى حرجاً في علاقتها الغرامية بوليد، الذي تكبره بأكثر من عقدين من السنين... وهي علاقة قدمت أيضاً على أنها معاملة بالمثل ما بين الزوج والزوجة، فكما كان زوج سليمى يحب فتيات فرنسيات يصغرنه بعقود من السنين، غير مبال بمشاعر زوجته، كانت سليمى تفعل الفعل ذاته مع وليد غير مبالية بوفائها لذكراه. فكنا هنا في موضع المثل القائل: العقوبة من جنس الفعل.

ومثل سليمى كانت ماري روز الفرنسية تؤثر عيش اللحظة، وهاهي ذي تحيا في ربوع لبنان حباً جديداً أنعش روحها وجدد شبابها، وذلك في علاقة غرامية لها مع الشاعر وسيم، الذي كان يعشق ديوان (أوراق العشب) لوالت ويتمان. وقد جيء بهذه الطبيبة الفرنسية أيضاً لتكون وسيلة لبسط صورة الطبيبة اللبنانية المنبعثة من زوايا الفقر والعوز، فقد ساعدت هذه الطبيبة النسائية زوجة السائق محمد علي مصطفى على الولادة، بعد أن ظنت نفسها مخطوفة في بيروت، فقدر لها أهل محمد هذا العمل، وأهدوها الذهب، وسموا التوأم الأنثى باسمها (ماري روز)، وسموا التوأم الذكر (حسين). وهو اسم طالب الطب الذي قتل على أرض وطنه برصاص إسرائيلي، وهو يسعف جرحى لبنانيين في سيارة إسعافه. وقد صححت حادثة الطالب حسين ما كانت تظنه ماري روز بالمقاومة اللبنانية من سوء، وفحواه أنها مجرد عمليات إرهابية، القصد منها التحرش بالعائلات الإسرائيلية في شمالي إسرائيل، لاستعمالها عتبة للذهاب إلى الجنة عبر الموت، كما قرأت مرات ومرات (الرواية ص 208). ولا شك أن الكاتبة هنا تشير إلى ملمح من ملامح الدعاية الصهيونية المضللة في الغرب الأوروبي، كما تعرب عن موقفها من المقاومة اللبنانية ضد الغاصب الصهيوني. وهذا أيضاً جزء من خطاب الرواية الكلي.

بيد أن القضايا الكبرى في هذه الرواية الدسمة كانت متعددة، ولعل أهمها تمجيد القدوة صاحبة المثل العليا، وذلك من خلال قصة فواز وسميرة اللذين كانا ابنين

لصديقين حميمين هما خليل الدرع والد سميرة، وأحد شخصيات رواية "ليلة المليار، للكاتبة، وفايز والد فواز. فقد استثمرت الكاتبة هذه العلاقة لتعبر عن إكبارها لمواقف فايز وأفكاره وسلوكه، فهو كما يصفه خليل الدرع رجل المبادئ الذي كان أول من يضحي وآخر من يغنم أنه صديق الفقراء والمعوزين وأرمل الوحدة العربية مثله مثل صديقه خليل الدرع، وقد مات قبل تحققها(ص 269).

وحين يصل خليل الدرع في حديثه مع فواز إلى قصة الحرب الأهلية التي نشبت في لبنان يقول لفايز، وقد تخيله حياً يلبس إهاب أبيه فواز: "تعذبني لا مبالاة الكثير من الجيل الجديد بالذاكرة والمصير، ثم إنني أشعر بالمسؤولية عما حدث في لبنان، ولا أستطيع تبرئة نفسي ولا أحد من جيلنا يا فايز بريء... كلنا سببنا للحبيب لبنان الأذى بدرجات متفاوتة، فكيف نستطيع لوم الجيل الآتي؟ ربما كان من الأفضل أن لا ننقل إليه دم ذكرياتنا إلا إذا استطعنا تطهير جينات ذلك الدم من أمراضنا وآثامنا.. انظر إلى بعض رفاق الأمس... لقد أضحوا عبيد المال وسادة الاستغلال... انظر إلى ذلك البطر المحيط بنا.. المرعب أن بعض أبطاله هم الذين صاروا ينطقون اليوم باسم الفقراء... بينما هم يقومون بنهبهم والفقراء يحملونهم على أكتافهم وأعناقهم ويهتفون بأسمائهم؟. قال فواز بتأثر: هذا صحيح" (الرواية ص 271).

ويضيف خليل عبارات ذات الدلالة تعبر عما يجول في نفس الكاتبة ذاتها: "أنا خائف.. الكل خائف، المسلم والمسيحي والفلسطيني وكل مقيم على أرض لبنان، هذا الوطن يشعر بالخوف، الخوف اليوم هو ملكنا الأول، وهو الذي يدفع بأولادنا على الهرب إلى أي مكان... حتى إلى يويوليا... هل سمعت بذلك المحتال الذي جمع ثروة من مساكين صدقوا أن ثمة يوتوبيا تدعى يوتوليا، وأعطاهم تأشيرات سفر واختفى؟ الحرب لم تنته يا فايز... لعلها الآن بدأت حقاً" (الرواية ص 272).

والحقيقة أن شعور الخوف هو الشعور الذي يطالعنا منذ بدأت الكاتبة روايتها ففي السطور الأولى تكتب غادة السمان على لسان فواز: "خائف. إني خائف من زيارتي هذه إلى بيروت. خائف من مدينة أتكلم لغة أهلها ولا أتكلمها حقاً، ولم أزرها منذ ثلاثة عشر عاماً وكنت صبياً على أبواب مراهقة تعمدت بالدم والقصف والرعب والملاجئ كما تعمدت ولادتي بالحرب اللبنانية بعد عام من صرختي الأولى في هذا العالم المتوحش"

(الرواية ص 7).

وفي مناسبة أخرى نرى الكاتبة تحذر من عودة الدم إلى بيروت، فهي تخشى ألا تكون الحرب قد توقفت في لبنان، ولتسوق هذه الرؤية، تستحضر عرافة تدعى (خاتون) لتقول على لسانها إنها ترى الدم في بيروت. وهذا لسان حال الكاتبة، فالموتى ينهضون من قبورهم ومعهم رشاشاتهم ويتقاتلون. وتضيف الكاتبة بلسان خاتون: زمن الحرب آت.. وكل ما مضى ليس شيئاً إذا قيس بما هو آت. (الرواية ص 257). وهكذا لا يعدم المتلقي لهذه الرواية رؤية تنبؤية لما ستؤول إليه الأمور في البيئة التي تحيل عليها الرواية.

وفي نطاق هذه الرؤية للمستقبل القاتم الذي ينتظر لبنان، نرى الكاتبة تنعطف إلى الحاضر لترى ما طرأ عليه من تحول وتغيير، وذلك من خلال حوارية تقيمها مع أحد أبطال رواياتها السابقة، وهو المدعو (منير نجيب). وهي في ذلك تصنع ما صنعه حنا مينة في روايته: "النجوم تحاكم القمر" التي أقامها على حواريات متعددة ما بينه وبين أبطال روايته السابقة.

وقد لجأت غادة السمان إلى هذه التقنية لتبث رؤيتها الفكرية بين ثنايا السطور، وهاهي ذي تنهض بطلها الحبري منير نجيب (أو مصطفى) من صفحات روايتها الأولى لتقول له ما مآله: أنت في روايتي الأولى كنت الوحيد الناجي من المحرقة، فقد كنت تمثل الثورة والرفض والرغبة في التغيير والنقاء والفقر والصفاء إنك الحرف الذي خرج من كتابي ليصير مقاتلاً. فيقول لها: وهاأنت في روايتك التي بدأت بكتابتها (تريد هذه الرواية التي ندرسها) تعودين إلي تجعلين مني مصاص دماء تارة و"زومبي" ميتاً حياً تارة أخرى، ومنتحلاً لاسم سواه للسرقة في أماكن أخرى. (وهنا تقول له (ماريا) أو غادة السمان: في روايتي أنا لست ضدك بالذات، بل ضد الفساد وقمع الحرية فما دخلك أنت؟ (الرواية ص 262) وفي موضع آخر تستمع الكاتبة إلى الأسباب التي دفعت منير إلى الفساد وتحوله عن الصورة المشرقة التي رسمتها له، ثم تقول له وقد طلب تبرئة ساحته: "كيف تجرؤ على أن تطلب مني تبرئة ساحتك إذا كنت قد اخترت أن تتلوث؟ هل تظن أنني أكره المال؟ هل تظن أنه لم يكن بوسعي أن أربح ثروة لو رضخت للإغراءات حولي؟ لا... لا أستطيع في روايتي ولا في قلبي تبرئة ملوث... إذا كنت قد لوثت نفسك فلست حليفتك... إنني بالتأكيد عدوتك الأولى، حتى ولو كنت

ربيبي.. وسأدينك وأعاقبك بالقتل الأبجدي دونما رحمة. وإذا كنت تريد التمرد وعصيان إرادتي وقانوني للخير والشر وتطلب الحرب فلتكن الحرب. ثمة دائماً فارق بين النور والظلمة عندي" (الرواية ص 263. وهكذا تبسط الكاتبة هنا موقفها من القيم، ورؤيتها لوظيفة الكاتبة، فهي منحازة دوماً إلى المبادئ والنظافة والبراءة، ولا تستطيع إلا قتل الملوثين في كتاباتها.

ولم تلتق (ماريا) في هذه الرواية بأبطال قصصها السابقين، بل التقت بالموتى الذين ما زالوا يقبعون في ذاكرتها، فقد رأت بعين البصيرة، لا الباصرة، حبيبها فادي هذا الذي كان مختلفاً عنها في دينه، ولكنها أحبته قبل الحرب، ثم شهدت موته برصاصة فجرت دماغه، وهي بالقرب منه، وعانت من وشم ذراعها من قبل القتلة وشماً يدل على هويتها الدينية... وجلي تماماً استنكار الكاتبة لهذا التصرف العدواني الأرعن، ودعوتها إلى التسامح بين الأديان، بل إلى ما هو أكبر من التسامح، فهي تجعل فوازاً ابناً لزوجين ينتميان إلى دينين مختلفين، وتدفع به ليخوض تجربة حب نقي قوي عظيم مع سميرة التي لا تنتمي إلى دينه. وتنعطف قليلاً لتعرب عن إنكارها لموقف تعصبي مقيت في ملمح سردي هادف يشير إلى جيلين: قديم منفتح ومتسامح، وجديد متحجر ومتعصب، فذات سرد قالت الأم خديجة: مات أنطوان يرحمه الله. فقالت ابنتها فطوم: لا يجوز الترحم على مسيحي. وهنا تدين الكاتبة هذا الموقف التعصبي، مستشهدة بقول الرسول (ص) وقد قام لجنازة يهودي مرت به، وسئل عن ذلك، فقال: إنها نفس وكفى".

وجها لبنان:

وقد ساقت غادة السمان ذاك الملمح السردي لترسم وجهين للبنان: المتسامح والمتعصب، وهو ما لم يكن قبل الحرب الأهلية التي عصفت به عقداً ونصف العقد من السنين.

وتروم الكاتبة هنا أن تقدم صورة موضوعية في خطابها الفني، فهي، على الرغم من أن لها رؤيتها الفنية الخاصة، لا ترى وجهاً من المكعب، وتدع وجهاً آخر، فكأنها، في حال من حالاتها، باحث جامعي يسعى إلى الحقيقة، ويقولها وإن كانت على غير هواه... لذا نراها في موضع ثان تشبه نفسها بالبوم الذي يرى في الظلام ما لا يراه غيره من الكائنات... وفي هذا العمل الفني ترى الكاتبة أن هناك جرثومة جنون بيروتية تصنع ذاك الموزاييك اللبناني مما تحبه وتكرهه معاً. ومن هنا صورت الكاتبة

وجهين لبيروت: وجهاً يوقظ في المرء الحياة وأفراحها، ووجهاً ينذر بالموت وأهواله. فبيروت مثلاً غيرت من طبيعة سليمى - والدة دانا، لذا نجد دانا تقول لأمها: "بيروت المجنونة نقلت جنونها إليك يا أمي، ما كنت تتصرفين هكذا في باريس". وتقول سليمى في سرها "كلام ابنتي صحيح هذه المرة، نعم بيروت توقظ روحي العتيقة، توقظ حقيقتي، تذكرني بحياة سلبتني الغربة إياها" (الرواية ص 189). ولكن سليمى ذاتها تعود لتقول بعد بضع صفحات من قولها السابق: "ما الذي يحدث في هذه المدينة ذات الشوارع المظلمة المليئة بالجرذان والمصابيح المكسورة والأعقاب البشرية وحطام السيارات التي ما زالت تتحرك كالهياكل العظمية ورائحة الحرب ما تزال تفوح من الوجوه المتبقية القلقة كأنها تنتظر باستمرار كارثة ما كتجدد الحرب التي قالت ماريا إنها لم تنته بعد، بل بدأت الآن حقاً". ثم تشير إلى حكمة بيروت، وفحواها: أن تعيش اللحظة، وألا تدفن ذاتك في الماضي، وألا تقهر نفسك بحسابات المستقبل. وهذا ما جسده سلوك سليمى فعلاً في بيروت.

والتنازع ما بين الخوف والأمان هو ما خامر نفس فواز حين هبط بيروت، فهو أولاً أحس وكأنه هبط في معسكر اعتقال، ثم أحس بالأمان يلفه بعد ذلك (الرواية ص 36).

وفي بيروت أيضاً استعادت ماري روز شبابها مع الشاعر اللبناني وسيم في تجارب عشقية حارة وماتعة، معبرة عن إحساسها بأن بساط الريح يحملها بعيداً هاهنا، ولهذا وجدناها تناجي نفسها، وهي تغادر بيروت إلى باريس فتقول: "هناك بالذات عرفت نفسي وأدركت أن حلمي الحدسي النبوئي على عادة أمي وجدتي وجدتها، هو أيضاً دربي إلى التعارف بعمق مع الآخرين، ولم يكن في كابوسي نهايتي كرهينة فرنسية في عرين أحفاد الكونت دي ساد، بل بداية تعارفي مع بشر يسيلون إنسانية ظلمهم الإعلام وظلمتهم سياسات. واكتشفت أن حقيقة أخرى تختبئ خلف ما كنت أظنه الحقيقة. ثمة بيروت سرية نابضة متربصة مثل لغم أو قنبلة موقوتة لا يمكن تفكيكها إلا بالحب والتفهم الإنساني. ثمة موزاييك بيروتي معقد لم يتح لي الوقت لمعرفته، لكنني صرت أعي وجوده المعقد الديناميكي. ولن أنسى يوماً وجه آمال الشابة الجميلة القوية وهي تنجب ولا تعرف الشكوى من الألم، ولا وجوه نساء يسلن محبة وإنسانية وعطاء، رغم فقرهن، ويغمرنني بهداياهن" (الرواية ص 213).

ويبدو لنا اهتمام الكاتبة بهذه العاصمة العربية جلياً إذا عرفنا أن أربع روايات من رواياتها الخمس المنشورة حتى اليوم، قد كرست للحديث عنها وعن منحها ومحنها وسلامها وحربها وجمالها وقبحها وطيبتها ووحشتها، بل عن كل وجوهها المتناقضة والغريبة.

الغرائبية في الرواية:

ولم تكن غادة السمان تصل إلى ما وصلت إليه من تصوير لوجوه لوحاتها الروائية المتعددة، وتسجيل مظاهر السلب والإيجاب والنور والظلمة والنقاء والتلوث، لولا لجوؤها إلى حيل روائية عديدة، أهمها وأبرزها ما يلي:

1- قدرتها على الانتقال سريعاً ما بين حديث الراوي العالم بكل شيء، والذي يرى الأشياء من زواياها المختلفة، إلى أعماق شخصياتها الروائية. وهذا شأن عولت عليه في رواياتها الأخرى، فهي تنتقل من حديث الخارج إلى حديث الداخل، دون مقدمات، ولكن مع تغيير صورة الحرف من النحافة إلى الغلظ، ومن البياض إلى السواد ـ كما يقول المطبعيون ـ مسجلة نجاوى النفس وسرائرها، مكرسة أسلوب الكتابة الروائية بطريقة تيار الوعي.

2 ـ وكما هدمت الكاتبة الحد ما بين ضمير المتكلم وضمير الغائب في الكلام، هدمت الحدود ما بين العقل والجنون، والحياة والموت، والحقيقة والحلم. بل رأت، بمنظارها السردي، أن تلك الحدود زئبقية وهمية حيكت من الظلال، ويستطيع بعضنا تجاوزها في لحظات الموت أو الحياة المكثفة العابرة للأزمان. فماريا (أو غادة السمان) تنتقل من الخرافي إلى الواقعي بغمضة عين، كما وصفتها دنا (ص 194). ومن خلال ذلك نراها توقظ من القبر حبيبها فادي، الذي أحبته قبل الحرب، ورأته يسقط مضرجاً بدمه أمام عينيها، ثم يطبع القتلة على ذراعها وشماً بالدم يبين هويتها الدينية. وهي تسوق ذلك بروح استنكارية واضحة.

وكذلك بعثت ماريا، أو غادة السمان لا فرق، شخصية من شخصيات روايتها الأولى، لتحدثنا عن تحولاتها بعد الحرب، ولتدير معها حواراً، يسوغ فيه (منير/ مصطفى) تحولاته السلبية إلى الثراء، وتنكره للنقاء والفقراء، فتأبى الكاتبة أن تقره على ذلك، لأنها كما ذكرنا "لا تستطيع في روايتها ولا في قلبها تبرئة ملوث" (الرواية ص 263).

3 ـ ومن تجليات الغرائبية أيضاً أن

الكاتبة قدمت بعض أبطال روايتها على أن لهم حدوساً استباقية وكوابيس وأحلام يقظة. بل قدمت بعضهم أحياء تقمصوا أمواتاً كما في حالة وليد الذي تقمص نعيماً ـ زوج سليمى. أما سليمى ذاتها، فكانت خير شاهد على ما سبق، فقد كتبت على قبر زوجها عبارة تقول: "ستولد ثانية". ثم نجدها توضع في سياق تلتقي فيه وليداً، الذي يشبه زوجها الميت شبهاً شديداً، حتى إنه بدا وكأنه يتقمص روحه تقمصاً كاملاً في الحركات والأفعال، وفي كل ما يحب ويكره.

4 ـ ولعبت الأحلام لعبتها في تطوير سرد الكاتبة، فقد حلم عدنان، وهو صديق عبد الكريم الخوالقي، أنه يقص الحبال التي يتعلق بها عبد الكريم، ويرمي به في الهاوية، وذلك في الساعة العاشرة والنصف ليلاً. وقد تحقق حلم عدنان، إذ قتل عبد الكريم في العاشرة والنصف ليلاً، عقاباً له على ما اقترفت يداه من مظالم واحتيالات، وانتحاله للقب ابن رئيس وزراء قهرستان. ولا شك أن في اختيار هذا الاسم (قهرستان) دلالة رمزية لا يصح القفز عليه. فكأني به يشير إلى القهر الحقيقي الذي كان يمارسه صاحب هذا اللقب على أبناء لبنان، وهو الغريب عنهم مولداً وموطناً. وقد اختاره من قبل نزار قباني في بعض قصائده. وقهرستان تعني أرض القهر. وفي هذا الملمح يكمن سر من أسرار هذه الرواية المتعددة والمعقدة والشاملة، لأنها تتناول وضعاً متعدداً ومعقداً وشاملاً.

وحلم فواز ذات يوم أنه التقى سميرة، وتعانقا وقفزا إلى البحر، وتحولا إلى سمكتين ملونتين مشعتين تنزلقان في درب الجنون... ثم ارتدى على عجل ثيابه الرياضية، وانحدر صوب كورنيش المنارة وراح يعدو... وإذا بحلمه يتحقق، فيلتقي بحبيبته سميرة، ويحيا معها لحظات من السعادة الفائقة... وهنا تقول الكاتبة عن فواز: وكأنه بالحب ثقب حجب المجهول، واقتادته حاسة سرية إلى حيث هو" (الرواية ص 281).

وفي عبارة كاشفة حول قيمة الحلم، في الحياة والفن معها، تقول الكاتبة عن الحلم: "أنه أكثر كثافة من الحقيقة".

وإذا كان الحلم شيئاً قد يقع وقد لا يقع في الحقيقة، فإنه في الرواية غالباً ما يتحقق. وهذه ميزة تميز الفن الروائي الذي لا يصور الواقع إلا من زاوية منحرفة عنه بعض الشيء، فالأحلام في السرد لا يؤتى بها غالباً، إلا كي تتحقق. وإن لم يكن الأمر على هذا النحو، أفلتت خيوط الرواية من الكاتب، وانهار عمله، منحدراً نحو هاوية

النقل التسجيلي للواقع دونما هدف مرسوم، أو غاية ترتجى، أو محور يداور، أو يدار حوله.

5 ـ وكما تنبهت الكاتبة إلى قيمة الحلم في العمل التخييلي الذي تصوغه، تنبهت إلى قيمة الصدفة في تطوير سردها، ولحم بنائها. وفي هذا الإطار يتاح للأقدار أن تلعب لعبتها غير العفوية في السرد. ومن أشكال ذلك أن يكون والد سميرة، التي أحبها فواز، صديقاً حميماً لوالد فواز. وقد جيء بهذه الصدفة، ليتاح لخليل الدرع ـ والد سميرة أن يحدثنا عن والد فايز، ويقارن بين جيلهما الوطني المخلص النقي، والجيل اللبناني الحاضر، الذي استهتر اليوم بكثير من قيم الماضي وأخلاقه، الشأن الذي أطلع فوازاً على كثير من غوامض حياة أبيه، هذا الذي وارى جثمانه في إحدى مقابر باريس، مضحياً بوصيته أن يدفن في بيروت.

وقد أسهم حديث خليل الدرع عن فايز وقيمه وماضيه، في صرف نظر فواز عن بيع البيت العتيق في بيروت. وهنا نلتقي مرة أخرى ببعد رمزي للرواية، فيه يكبر بيت فايز ويكبر، ليصبح وطناً لا يصح أن يصبح سلعة تباع وتشترى. ولا يخفى ما لصفة هذا البيت (العتيق) من إيحاء بالتقدير والقدسية، لأن (البيت العتيق) خارج هذه الرواية مقدر ومقدس. ومن المصادفات في الرواية أن يقتل إسماعيل ـ أبو أدهم رجلاً ظنه عبد الكريم الخوالقي ثأراً منه، لأن أباه قتل ابنه... وكان المقتول في الحقيقة رجلاً محتالاً سرق أموال الناس، وانتهى به الأمر جثة على الشاطئ (ص 183). وكانت الصدفة أيضاً هي التي فتحت أمام هذا الرجل القتيل باب الاحتيال، والادعاء أنه ابن لرئيس وزراء قهرستان، وذلك عندما عثر على مفكرة ابن الخوالقي الحقيقي في ردهة فندق باريسي، فسرقها وراح ينتحل صفة ابن رئيس وزراء قهرستان، وبدأ يمتص دماء اللبنانيين وينهب أموالهم. وقد تكشف الأمر على حقيقة مآلها أن الخوالقي الحقيقي عقيم، وليس لديه ولد يدعى عبد الكريم. وتمتد الغرائبية لتصور لنا حواراً ما بين ناجي وصورته في المرآة. والمعروف أن ناجي هذا النادل في مطعم باريس سابقاً، قد صار في لبنان محتالاً ومصاص دماء، على أيدي وفاء وسليم. وقد انتهت به جرائمه وخداعه للناس وادعاؤه بأنه قنصل بلد يدعى يوتوليا إلى الموت في حادث اصطدام سيارته بشاحنة، في الوقت الذي كان يصارع قناعه (فهيم الحصرمي). ويتجاوب تحريف (يوتوبيا) إلى يوتوليا، مع انحراف ناجي عن الجادة، وسلوكه سلوكاً

مشيناً إزاء أبناء وطنه ـ لبنان.

ولا تسوق الكاتبة بعضاً من الصدف في الرواية دون أن تمضي معللة فلسفة الصدفة في الحياة، فهي تقول: "ثمة مصادفات فوق طاقتنا العقلية على الفهم. أسمع مثلاً هذه المعلومات التي وجدتها على الإنترنت حول رئيس جمهورية الولايات المتحدة الأمريكية إبراهيم لنكولن، وجون فيتزجيرالد كنيدي، ففيها دليل على تشابك الخيوط أحياناً، أو تكرارها بعد قرن من الزمان" (الرواية ص 117). وتمضي فتذكر أن انتخاب الأول للكونغرس كان سنة 1846، والثاني عام 1946، والأول انتخب رئيساً سنة 1860، والثاني سنة 1960، وكل من اسم الرئيسين مؤلف من سبعة حروف، وزوجة كل منهما أجهضت خلال إقامتها في البيت الأبيض، وكلاهما اغتيل يوم الجمعة، وكانت الإصابة رصاصة في الرأس.. وخليفة كل منهما يدعى جونسون، وقاتل الأول ولد عام 1839، وقاتل الثاني ولد عام 1939، ويتألف اسم كلا القاتلين من 15 حرفاً، والقاتلان تم اغتيالهما قبل محاكمتهما...

6ـ ولعل أكبر تجل للغرائبية في هذه الرواية هو بعث الموتى من قبورهم، وإقامة الحوارات معهم. ولا غرو في ذلك، ألسنا مع رواية عنوانها: "سهرة تنكرية للموتى؟" وقد عللت الكاتبة مذهبها هذا، فقالت ذات صفحة على لسان فادي مخاطباً ماريا: "كل ما هو حي داخل رأسك موجود. العالم الخارجي انعكاس لمشاعرك على شاشة كالسينما، أنت تخلقينه وأنت تلعنينه... شيئاً فشيئاً ستكتشفين متعة اختراق العالم اللامرئي، والحياة فيه ومع كائناته، وليسوا كلهم من الأموات... ثمة كثيرون مثلك، وعليكم أن تتعارفوا وتنموا قدراتكم لتتعلموا قطع الجسر الوهمي بين عالمي الأموات والأحياء". (الرواية ص 242).

والحق أن قطع الجسر الوهمي هذا قد تجلى في العنوان كما ذكرنا، فالمعروف هو أن الأحياء هم الذين يسهرون وليس الأموات، ولكن الجسر الموصول بين الطرفين يجعلهم يتبادلون الأدوار، فتنبعث الحياة في الأموات، في الوقت الذي تمتد يد الموت إلى بعض الأحياء، فيموتون مضموناً ويحيون شكلاً...

ومن أسباب استيحاء هذا العنوان للرواية، واختياره من بين عنوانات ثلاثة مقترحة دونتها الكاتبة في مطلع الرواية، إيمان الكاتبة بأن "لدى الإنسان مخزوناً مجهولاً من القدرات والطاقات وصفارات الإنذار المنبهة، وحتى التخاطر ثابت علمياً،

إثر تجارب في المختبرات، أشهرها تلك التي دارت بين أم في غواصة وابن على الشاطئ تحاورا بالتخاطر. وهنا تتساءل الرواية: "فهل ثمة تخاطر بين الأحياء والأموات، بين أب غاضب مثلاً لأن وصيته لم تنفذ، وابن مقصر" (الرواية ص 302).

وكانت الكاتبة قد سجلت هذه العبارات بعد أن أشارت إلى أن فوازاً، حين نام في بيت أبيه إثر وصوله من باريس، استيقظ على حركة رتيلاء سوداء سامة تركض فوق ملاءة سريره، والسؤال كما تطرحه غادة السمان: "من أيقظه لينقذه، وليس في الغرفة سواه؟ أهي المصادفة؟ أهو عقله الباطن وحسه الداخلي بالخطر.؟ هل كان ثمة شبح يريد لفواز ألا يموت؟

إن الأشباح هي الأخرى كانت تطارد فوازاً، ففي بيت أبيه تجمعت عليه الأشباح واحداً تلو الآخر، فتراءى له أخطبوط أسود خارج من المغطس، وأفعى خارجة من بعض كتبه في أيام المدرسة الابتدائية، وشاهد عيناً تخرج من برتقالة، ويدا تمتد من الباب لتصافحه، ولاحظ بعين الوهم شبح جدته يبرز أمامه..الخ. وبسبب هذه الأشباح التي تنتمي إلى عالم الوهم والخرافة، وحواره مع والد حبيبته سميرة، وحبه لسميرة حباً صادقاً، وهما ينتميان إلى عالم الواقع والحقيقة، أقلع فواز عن بيع بيت أبيه.

لقد احتل فواز العائد من باريس، مشفوعاً بقصة حبه لسميرة، وتاريخ أبيه في بيروت، ومبادئ هذا الأب التي كشف عنها والد سميرة، حيزاً واسعاً من السرد في هذه الرواية. وكان خطاب الرواية، في ذلك كله، أن الأوطان لا تباع، وإن كانت في حالة يرثى لها، بل هي كالأم التي تحب، رغم فقرها ومآزقها. وهذا ما عبر عنه الشاعر ميشيل المغربي حين قال مشبهاً الوطن بالأم:

الأم تجمل في عيون وليدها
ولو أنها في أعتق الأسمال

ولم تكن الدعوة إلى الوفاء للأوطان هي الوحيدة المبثوثة في الرواية، بل كان هاجس النقاء والخلاص والاستقامة قيماً أخرى نهض عليها هذا النص الكثيف. ومما يدل على ذلك أن عقوبة القتل كانت بانتظار كل محتال ومصاص دماء وميليشياوي مالي وفاسد ومعتد في لبنان، فقد قتل سعيد (أبو الغنائم) لأنه كان محتلاً لبيت سعيد ورثه عن أبيه، وعين نفسه مسؤولاً عن الشقق الخمسين في المبنى، وحول القبو إلى إذاعة لإحدى الميليشيات، وجعل منه مركزاً لبيع المخدرات والخوات وحتى القوادة. وقتل

فهيم الحصرمي شبيهه (ناجي)، لأنه هو الآخر فاسد ومحتال ومصاص دماء. وقتل رامز المندال بتفجير سيارته، لأنه محتال ومصاص دماء أيضاً. أما عبد الكريم الخوالقي، فقتله إسماعيل أبو أدهم، لاعتقاده بأنه كان وراء تعذيب ابنه، وقتله أخيراً. وهو الرجل الذي ادعى أنه ابن رئيس وزراء قهرستان، وجاء من باريس إلى لبنان، وامتهن الاحتيال والكذب وخداع الناس واستلاب أموالهم. وحاولت ماريا أن تقتل بطل روايتها الأولى، لأنه انحرف عن جادة الصواب وصار ملوثاً وجامع ثروات، ولم تغفر له ماريا خيانته للمبادئ التي كان ينادي بها، وأهمها الحرية والفرح والبراءة، الشأن الذي يشي بموقف روائية مثقفة لا تسوق حدثاً إلى نهايته، إلا وهي تروم من ورائه هدفاً وغاية ومعنى من المعاني.

ثقافة كاتبة:

وثقافة الكاتبة لا تنبع من خلال تمرسها بفن الرواية، ووعيها لتقنياته المتعددة، وأهمها هاهنا تقنيات الرواية التعجبية (الفانتازية)، التي قاربتها الكاتبة من خلال تيمات متعددة، كالجن والأشباح والموتى الأحياء (الزومبي) والمرأة والحب والحلم والصدفة، في إطار رؤية توحي بوحدة الوجود، وبوعي أسرار الحياة الرهيبة، بل إن ثقافتها تتبدى أيضاً من خلال إشارات ثقافية كثيرة، تنم على معارف واسعة، جعلت هذا الأثر الفني معرضاً للثقافات الأدبية والمنجزات الفنية التي أدخلتها الكاتبة في نسيج سردها، في عملية تناص مثمرة، خلف وراءه سجادة قصصية مفعمة بالمعارف من جهة، ودالة على حوار ثقافي ما بين الشرق والغرب عامة. ولو دققنا أكثر، لقلنا ما بين باريس وبيروت على نحو أكثر خصوصية، فالرحلة للرجال والنساء كانت من باريس إلى بيروت. وقد عاد بعضهم من حيث جاء، ولم يعد بعضهم الآخر.

وأدلتي على ما ذهبت إليه كثيرة جداً، أجتزئ منها بما يلي:

1- تشبيه الكاتبة قاتل الجرذان في بيروت الذي ينفذ العدالة بنفسه برامبو، لا رامبو الشاعر الفرنسي المعروف، بل رامبو الذي، على طريقة السينما الأميركية، يتخذ من نفسه مدعياً وقاضياً ومنفذاً للحكم في الوقت نفسه.

2- تتحدث الكاتبة عن قصص السفر، وروايتها رواية مسافرين كما ذكرنا، فتربط بين عملها الفني هذا، وأعمال أخرى مشابهة، مثل: الديكاميرون لبوكاشيو الإيطالي، وكانتربري لجوفري

توسر البريطاني، وتقارن بين ما ستفعله وما فعله أولئك، فهم رووا حكايات حقيقية، وهي ستروي حكايات كاذبة، لأن لكل واحد من أبطالها قناعاً تنكرياً، وهو حكاية موته لا حكاية حياته.

3ـ تقيم الكاتبة تناصاً ما بين عملها من جهة، و"ألف ليلة وليلة" من جهة أخرى، فتشير إلى أن فارس أحلام الطبيبة ماري روز سيهديها، كما في ألف ليلة وليلة، ثلاثة أشياء هي: خاتم علاء الدين والبساط السحري والمرآة السحرية.

4ـ وفي باب الفلسفة، تستشهد الكاتبة بقول نيتشه عن الحب وعلاقته بالخير والشر فتقول كل ما نفعله في سبيل الحب يتجاوز الخير والشر.

5- وفي باب الفن التشكيلي، تشير إلى غيمة الفنان ماغريت، ولوحة الغروب للرسام مونيه، تقول "نظرت سميرة إلى السماء المشمسة إلا من غيمة هنا وأخرى هناك: انظر إلى غيمة الفنان "ماغريت". لقد نسي أن يوقعها في هذا المقهى، يرسم مونيه غروبة كل مساء بين السماء وخط الأفق حين يصحو الطقس كما اليوم". (الرواية ص 179).

وسميرة هاهنا تتحدث عن جمال أمسيات بيروت في طقس صاف مضيء.

6ـ تربط الكاتبة ما بين الأم سليمى وبناتها من جهة، والملك لير وبناته من جهة أخرى في مسرحية شكسبير المعروفة بـ "الملك لير"، فتقول ما مآله: إذن بناتها يشبهن بنات الملك لير الثلاث كلهن ينتظرن موتها، ليبعن القصر الباريسي في "أفينو فوش" ويتقاسمن ثمنه. وحسناً فعل أبوهن حين أهداني هذا القصر قبل موته، ولو لم يفعل ذلك، لفعلن بي ما فعلته بنات الملك لير بأبيهن، إذ قذفن به إلى العاصفة (الرواية ص 190). وقد ساقت الكاتبة هذا المقطع على لسان سليمى، لتسوغ لها حبها لوليد، وعيشها برهة الحب بعد الخمسين.

7- وتشير الروائية إلى بعض ما ورد في قصة "أليس في بلاد العجائب" فتقول: إن وفاء تتسلق قامة ناجي القروية المتينة، كما أليس في طريقها إلى بلاد العجائب.

8ـ وثمة معرفة مبثوثة في الرواية تتصل بالغناء الفرنسي، فالسائق محمد علي مصطفى، الذي أولدت ماري روز له زوجته، يضع في مسجلة سيارته أغاني

المطرب الفرنسي (شارل ازنافور) و(أديث بياف). وقد خيرها بين سماع هذا، أو سماع تلك، فاختارت سماع (أزنافور). وتسوق الكاتبة هذا الملمح السردي لتقول من خلاله شيئين أولاً: إن اللبنانيين لا يخلون من لمسة دفء إنسانية استثنائية حين يحبون زوارهم، وثانياً: لتربط بين كلمات أغنية (لا بوهيم) التي تقول: "أحدثك عن زمن يجهله الذين سنهم أقل من عشرين سنة ـ زمن البوهيمية"، وزمن عز بيروت ما قبل الطوفان، كما تؤكد لي سليمى" (الرواية ص 202). فالنص الشاهد هنا من الأغنية لم يؤت به مجاناً. بل جاء ليقدم نوراً، ولو خفيفاً، على البيئة التي تريد أن تتحدث عنها الكاتبة. فبدا كل شيء تقريباً مسخراً لأهداف الكاتبة، ومسوغاً لعملية المثاقفة التي تقوم بها.

9ـ وحتى السينما لم تغب عن ظاهرة المثاقفة التي نشير إليها، فثمة إشارة إلى فيلم بعنوان "لن أرحل بدون ابنتي" شاهدته ماري روز في باريس، تدور أحداثه في مجاهل دنيا الإسلام كتبت قصته كاتبة أمريكية. ويشير إلى اختطاف امرأة مع ابنتها، لأسباب غيبية، وصار هاجسها الفرار مع ابنتها إلى العالم المتحضر... وكانت ماري روز في الرواية شبيهة بتلك المرأة، فقد ظنت أن محمد علي مصطفى كان يسرع بسيارته، ليسعف زوجته التي بدأت تشعر بآلام الولادة. ولم يكن همه اختطاف تلك الطبيبة الفرنسية، التي اصطحبها صديق يهودي لمشاهدة الفيلم المذكور في باريس، لغاية في نفس يعقوب، أو نفس اليهود.

10ـ وهناك استثمار لما ورد في كتاب (الجحيم) لباربوس، تقول الكاتبة على لسان سعيد: "أنا مثل متوحد باربوس مؤلف كتاب الجحيم، أتأمل العالم الخارجي من ثقب شرفتي كما كان بطله يتأمل الدنيا من ثقب باب،ولا يرى مدى اتساع الكون إلا عبر ضيق زاوية الرؤية" (الرواية ص 215).

وهناك إشارات عديدة أخرى إلى مسائل تتصل بالموسيقى والفن التشكيلي والشعر والروايات، كنشيد البهجة لبيتهوفن، ومثل الرسام ماتيس، الذي بهره الضوء الساطع في المغرب، ووالت ويتمان، الذي كان الشاعر اللبناني (وسيم) يعشق ديوانه "أوراق العشب". أما الروايات التي مر ذكرها في الرواية، فكثيرة جداً منها: مدام بوفاري، وآنا كارنينا، والجريمة والعقاب، وزوربا

اليوناني، وروايات أغاتا كريستي...الخ.

بقي لي أن أشير إلى أن غادة السمان حاكت روايتها هذه من خيوط عربية، ولكن بقعا أرجوانية من الثقافة والفن العالميين مازجت نسجها، كما مازج لحمتها وسداها أيضاً إشارات كثيرة جداً إلى أماكن فرنسية عامة، وباريسية خاصة، تدل على ألفة هذه الكاتبة للأجواء الباريسية. ولا غرو في ذلك فقد عاشت الكاتبة في باريس سنوات كثيرة، ولهذا فإن المرء يطالع الكثير من أسماء الأماكن في باريس، مثل حي أفينو مارسو وأفينو فاش والشانزيليزيه والمشفى الأمريكي في نويي ومقبرة بير لا شافيز ومحلات تاتي الرخيصة ومطعم الفانتازم وشارع موريللون الذي يقف فيه الغرباء في باريس للحصول على بطاقة الإقامة هناك... الخ. وهذا يشير بوضوح إلى تأثير الاغتراب الجغرافي ولا أقول النفسي للكاتبة. وهو اغترب أنتج لنا أثراً فنياً كثيفاً ومحتشداً ومشفوعاً بخطاب الوطنية والنقاء والقيم والتسامح، ومحدواً، بقرع صوت ناقوس الخطر: أن احذروا الحقد والعنف والحرب اللاتي تذر قرونها في لبنان.

وخلاصة القول، إننا إزاء أثر فني مزج الواقع بالخيال، والوهم بالحقيقة، واعتمد تيمات معروفة ذكرناها من قبل. وأمام عمل روائي غرائبي متشح بغلالة الخارق والعجيب اللذين يوقظان الروح والخيال، ويغذيان في الوقت ذاته، ومن خلال مثاقفة واسعة، الفكر والعقل معاً. ولكنه قبل كل شيء أثر له غاية وهدف عصماه من التردي في لعبة شكلية فارغة، أو لعبة سردية لا تقول للناس شيئاً.

❑❑

فوضى القيم وصدمة المدينة في : (أوقات برية)

د. غسان غنيم

غنية هي تجربة القاص والروائي والشاعر غسان كامل ونوس، ويبدو الفن السردي هو الأكثر حضوراً في تجربته الممتدة طويلاً في الكتابة والإبداع، فقد كتب فن القصة القصيرة، وكتب الرواية، وهذه هي التجربة الثالثة بعد روايتي "المدار ـ وتقاسيم الحضور والغياب"

وفي رواية "أوقات برية" يبدو العنوان وصورة الغلاف عتبتين وعلامتين تدلان على المضمون الذي يريد الكاتب تثبيته في الأذهان، فالأوقات البرية تؤشر إلى هذا الانفراد والابتعاد عن الآخر. كما يوحي الغلاف بصورته التي يتوحد فيها الإنسان مع الحيوان الذي يشبه حصاناً نافراً نحو اللامكان أو نحو الصحراء، بمعنى الانفراد والابتعاد عن كل ما هو إنسي لصالح ما يمثله عالم الحيوان، من اكتفاء وصفاء ونقاء وقناعة. بعيداً عن التنافس والظلم والقهر والاضطهاد في عالم الإنسان.

تبدأ الرواية بأجواء الضبابية واللايقين، وعدم الثبات مع شخصية لم تستطع التحول مع التحولات التي فرضتها المدينة بكل تعقيداتها وقيمها المختلفة بعد انتقال هذه الشخصية من الريف إلى المدينة قصدَ متابعة التحصيل والدراسة. "شبه باب، وليل، وشبح مدينة، شبه دخول،. دخول غائم.. محيط عائم في ظلام يكاد يهيمن...

طريق موحلة لا توحي بأمان الخطو.. أناس كما سيظهر.. لا يفترقون كثيراً عن بشر... سيتركنا آخرهم بعد قليل من دخولنا الباب الذي فتح الآن في شبه غربة..." الرواية ص 5.

فالأجواء التي تبدأ بها الرواية غامضة غائمة شبحية، غير واضحة أو محددة ظلام وأوحال، وأناس يشبهون البشر.. وغربة أو شبه غربة... هذه الأجواء تبشّر بما سيكون في ثنايا النص الروائي الذي يعوم في هذه الضبابية والارتجاج، الذي يطبع حياة الشخصية الرئيسية "سعيد" القادم من فضاء القرية، بكل معطياته التي تتسم بالبساطة، وعدم التعقيد، والصفاء في العلاقات، مما لا يشبه أبداً كل ما يتعلق بالمدينة من علاقات تقوم على المكر والمخاتلة والدهاء، وعلاقات "البزنس" التي لا تعرف الرحمة أو الإنسانية، وعلى "الرغبة" التي تتبرأ من الحب.

مأساة هذه الشخصية. أنها ابنة محيط بسيط وتربية ساذجة بسيطة، يضطرها الانتقال لمتابعة الدراسة أن تتواجد في أجواء مختلفة عن بيئتها، ومفاهيمها، وعلاقاتها.. لتنزرع وسط علاقات وأخلاقيات ومواضعات لم تألفها.. فتنكفئ وتنكمش داخل ذاتها محاولةً مقاومة تيارٍ.. هي أضعف من أن تقف في وجهه. فتشعر بالاغتراب الحقيقي.. فقد صرّح "سعيد" في بداية الرواية أن الباب الذي دخله مع زملائه قصد السكن، قد انفتح على شبه غربة.. مما سيتعمق لاحقاً في شخصيته عبر آليات دفاعية تصل به إلى الاغتراب الكامل بالمفهوم الأدبي والمعرفي والقيمي.

فشخصية (سعيد) لم تستطع الاندماج في مجتمع المدينة، بل لم تحاول ذلك رافضة قيمها الجديدة، مقاومةً محاولات التدخين... على عكس شخصيات أخرى كصديق الدراسة "سعدون" الذي يدرس الطب، ورجل النوافذ والأبواب والمجلات الفاضحة؛ سلوم.. وأبو حمد.. وآخرون.. بالرغم من أن الجميع يعودون إلى أصل قروي.. ثم وجدوا أنفسهم في الأحياء المهمشة على أرباض المدن الكبرى. ولكن هذه الشخصيات، على الرغم من اشتراكها مع سعيد بالمنبت القروي والطبقي إلا أن غالبيتها حاولت الاندماج والتأقلم. نجحت في ذلك أم لم تنجح. بتفاوت بين شخصية وأخرى، إلا أنها حاولت ذلك... إلا "سعيداً" الذي ظل مصرّاً على أن يحافظ على نقائه الذي جاء به من قريته على الرغم من توفّر الظروف التي تجعله يتبدل نحو التأقلم والاندماج.. إلا أن رفضَه ظل ثابتاً منذ بداية الرواية إلى نهايتها. ولم تستطع تجربته الجامعية أن تؤثّر في طبيعته البرية النقية. التي ترفض مسايرة ما يحدث وكان إذا اضطرته الظروف إلى مسايرة أمر ما، يفعل ذلك مجبراً وبحيادية واضحة بعيداً عن

الاتساق مع هذه المجاميع التي "تدخلها" المدينة فتتساوى وتتشابه، وتضيع ملامح تمايزها بعضها من بعض.

فهو في المسيرة الشعبية العارمة، يسير بحيادية تامة، ويتنبأ بما سوف يقوله المذيع، مما يوحي أنه شارك أكثر من مرة. ولكنه يسير وهو يفكر ـ بشكل أساسي ـ بالبرد والبلل الذين نالا منه ونخرا عظامه، ليعود مريضاً متأففاً ـ "الرواية ص 132 ـ 133".

وعندما يلح عليه "سعدون" شريك سكنه، وصاحب النوافذ والمجلات "سلوم" لينال حظه من النساء، لا يطاوعهما، على الرغم من إحساسه بالرغبة تجاه المرأة... "لن يصدّق أحد فيما لو تجرأتْ على القول: إنك لا تشتهيها! ولن تصدق نفسك، لكنك تقمعُها. الرغبة زهو الحياة كما يقول لك الدكتور سلفاً، ويؤكد لك حمدان زميل السجن. وكما يحاول أن يشرح لك رجل النوافذ ويلمح لك الصبي، وكما تحاول ألاّ تفكر.." الرواية ص 127، بل أكثر من ذلك، فهو يشارك صديقه بالنظر إلى أعجاز الفتيات والنساء ويفلسفا معاً قضيةِ عجز المرأة، ويتحدثان بشكل يؤشر إلى رغبة "سعيد" بالمرأة، إلا أنه يرفض أن يتمم رغبته بالطريقة التي يفعلها سعدون، أو الكهل، أو أبو حمد، أو جمال.. أو الآخرون، أي يرفض "التدخين" وعندما يفعل هذا الفعل، يقوم به مضطراً، حينما خطر له أن يزور صديقه "منصور" صديق الجامعة "ص 144" الذي صادف موت أبيه بطريقة دراماتيكية في ذلك المساء الذي كان فيه "منصور" لا ينتظر زيارة سعيد على الرغم من أنه رحب به بحرارة، إلا أنه كان ينتظر زيارة امرأة حضّر من أجلها طاولة عامرة بالمآكل والمشارب مما لذّ وطاب وأنشى. ولكنّ الخبر الذي فاجأه عن موت أبيه، اضطره للسّفر على عجل بينما بقي "سعيد" في منزله "غرفته" ليقوم مضطراً بما كان مقرراً أن يقوم به منصور حتى قال مستشهداً " وفي السماء رزقكم وما توعدون..." مستغرباً ما حدث دون أن يسعى إليه وعندما حضرت المرأة ظل سعيد متحفظاً. وبعد أن اطمأنت إلى ذهاب "منصور" وعدم عودته القريبة دعت "سعيداً" فرفض دعوتها المبطنة والصريحة.. لتقوم بعدئذٍ هي بالمبادرة، بعد أن تأكد لها أن "سعيداً" ما يزال غرّاً في هذه المسألة. وقد تبادر إلى ذهنه أنها تسأله إن كان في دورة الأغرار في الجندية، بينما كانت تؤشر إلى عدم معرفته بالمرأة والجنس بشكل عملي.. فتُبادرُ، بل أكاد أقول بأنها تقوم باغتصابه

ونزع عذريته عنه التي طالتْ، ولكن المرأة تخرج من التجربة ممتعضة منزعجة وتهرب بعيداً عن جلمود الصخر، المتكلسة رغبته هذا.

ويتكرر الموقف وبسلبية أكبر منه مع حبيبة سابقة أو أنثى يعرفها وله معها بعض المواقف السابقة، وهي ابنة قريتهم "هناء" التي أمست زوجة السيد "كما يدعوه الكاتب في الرواية" التي تحاول معه مراراً كما أشارت في اللقاء الأخير معه ولكنه لا يفهم أو لا يريد أن يفهم، فتقتحمه اقتحاماً، وهي التي تعيش حالة حرمان شديدة في قصر منيف مع زوج يتمتع مع خليلة أخرى وتعرف أن زوجها يهتم بها أكثر من زوجته.. وتمارس "هناء" كل المغريات الممكنة.. ولكن دون فائدة ـ حتى التصريح لا يجدي بل العنف أيضاً.. ـ الرواية "ص 182 ـ حتى ـ 185": "قامت تضاريسها المستفزة، وبدأت تتلوى، ترقص، وتتثنّى. تقترب، وتبتعّد، تُقبل وتدبر تنحني وتقوم.. حِرْتُ بينها وبين الشاشة.. كيف تفيض اللحظات خصوبة ونداءات رغبة... أعضاء تتحرك في واجهة هائلة.. وأعضاء حيّة قاب قبضة أو أصابع أو همّة، لكنه المطر في غير وقته، ومكانه ومهما كان غزيراً... ومتى يكون وقته إذا لم يكن وقته يوم ألقتْ إليكِ نفسها فتاة الغروب؟ ويوم فتاة منصور..؟

حاولتْ فك هيكلي، فشلتْ، بدتْ حركاتها محمومة أكثر. اجتاحتني بكل أعضائها، لكن برودة العالم جمدتني، فانهالتْ بيديها على وجهي ورأسي وصدري وفخذيَّ، ثم انهالتْ على رأسها ووجهها.." الرواية ص 184 ـ 185.

إن الفعل الجنسي ومتعلقاته. لا يأتي في الرواية مجانياً، بل يتماثل مع أحداث وموضوعات أخرى يجمع بينها قاسم مشترك أنها تمثل بعضاً من معطيات عيش المدينة التي يعترض عليها سعيد، ومن هذه الموضوعات تملق سعدون وتودده الزائد للنساء من دون صدق. وكأنما هذا الفعل واحد من مفرزات أخلاقيات المدينة، إضافة إلى عدم اقتناع "سعيد" بإمكانيات "سعدون" الحقيقة، من الناحية العلمية كونه قد انتسب إلى كلية الطب عبر دورة عسكرية، وليس باستحقاق درجاته لهذا الفرع، ويضاف إلى ذلك قبول ممارسات السيد وأفعاله وعدم القدرة على الاعتراض أو التنويه وأفعال جمال سائق السيدة. وحمدون مدير مكتب السيد، وسلوم صاحب المجلات الفاسقة والممارسات المتلصصة. وكل هذا يشترك في أن "سعيداً" لم يكن قادراً على

قبوله أو فهمه.. مما يؤشر إلى رفضه لكل معطيات حياة المدينة، مفضلاً على ذلك كله أوقاته البرية مستوحداً بعيداً عن بني البشر، منفرداً في مزرعة تخص "صديق السجن" "حمدان" كما يسميه الذي أثرى من وظيفته، وطلب إلى سعيد أن يرجع إليه، فيكلفه باستصلاح أرض بعيدة، يزرعها سعيد فتصير جنته التي تعيد إليه توازنه النفسي، بعيداً عن المدينة والقرية، بل الناس جميعاً الذين نسوه، فلا أنيس له سوى حيوانات البرية.

وقد فلسفَ سعيد فعله هذا. فالحيوانات تأكل... وعندما تكتفي لا تمارس الاعتداء أو القتل أو الأذية والناس تأكل فتشبع، فتطلب المزيد... وتمارس الأذى والظلم، ويدوس كبيرهم الصغار بلا رحمة أو إنسانية أو ضمير إلى درجة قيام هؤلاء بإيداع المساكين، في السجون دون وجه حق، إلا لتأكيد سطوتهم وسيطرتهم على حياة الآخرين التي تصبح وقوداً تحترق من أجل هؤلاء السّادة..

لا شك أن مثل هذه النظرة الرومانتية تتوافق مع الرؤية العامة لشخصية "سعيد" التي تنطلق من تصنيف عاطفي وجداني إنساني في فهم الحياة والوجود والعلاقات. والعمل.. ومثل هذه الشخصية محكوم عليها بالانكسار والتلاشي، وربما الإغماء كما حصل في خاتمة الرواية.. حيث تذوي سنوات عمره في عليّة بعيداً عن الحياة إلا كما يفهمها تاركاً الصراع متوحداً منفرداً مع حيوانات البرية التي فهم آلية حيلتها فبات يأنس إليها وتأنس إليه...

تحاول الرواية تجسيد مرحلة تاريخية برزخية في تاريخ الوطن المعاصر، حينما تمتْ هجرة كبيرة من الريف إلى المدينة في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، لفهم ما حل بمن جاؤوا من الأرياف يحملون ثقافة الريف بكل معطياتها.. ليُصدموا بثقافة المدينة بمعطياتها أيضاً.. وتحاول الرواية أن ترصد التحولات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية. وقد انقسم هؤلاء وفق الرواية إلى ثلاثة أصناف ـ الأول: عاش حياة المدينة وحاول الاندماج فنجح أو لم ينجح.. ولكنه استمر على الرغم من كل المنغّصات. ولكنه ظلّ يحنّ للعودة إلى القرية وإن لم تتوافر شروطها "أبو غسان" وأبو حمد.

والثاني: عاش حياة المدينة واندمج بها، وفهم آليات العيش فيها وطامن وارتضى، راغباً أو مطامناً ـ مستفيداً من معطيات المدينة وما تقدمه من رفاه ورخاء ـ السيد ـ والسيدة ـ وحمدون وجمال

وسعدون" والثالث: رفض المدينة وحياة المدينة بكل ما تقدمه رافضاً أخلاقياتها ناقماً ولكن الحلول التي قدّمها كانت فردية رومانتية.. وهذا الصنف هو الأقل والأضعف، الذي فضّل العودة.. لا إلى القرية، بل إلى البرية هرباً من سموم العلاقات التي أفرزتها المدينة وفرضتها على الريف بحكمِ اختلاط أبناء الريف والمدينة وتبدل أخلاقيات أبناء الريف أيضاً، وممثل هذه الفئة "سعيد" بطل رواية أوقات برية.. وتشكل هذه الشخصية تجسيداً حقيقياً لهذا التناقض الذي يحلّ بالشخصيات الريفية حينما تحضر للعيش في المدن، فلا تستطيع التكيّف لفترة طويلة.. فتضيع بين ركام من القيم والأعراف مما درجتْ عليه وألفته، ومجموعة القيم الجديدة التي تسير وفق نمطها المدنُ.. وهذا ما يصيب مثل هذه الشخصيات بالتشظي، فتعيش أزماتٍ وتناقضاتٍ، تتمزق فيها وتُساق إلى أنواع من العصاب ـ أو الرهاب، أو الجنون.. لتنتهي، أما بالهرب ـ كشخصية سعيد.. أو بالتوق المرضي الدائم للعودة إلى الريف دون أن تسمح لها أزمات العيش وجدة الارتباطات التي خلقتها لها حياة المدينة ـ كما هي الحال مع شخصية أبي غسان وأبي حمد....

إنها رواية تنفتح على حياة من نوع خاص لشخصيات خاصة، يطحنها الفقر إلى درجة عدم قدرتها على مراجعة طبيب إذا ما أصابها المرض "سعيد ص **121**" وتعاني من مشكلات شتّى، فتعيش في أحياءِ ضواحي المدن بكل ما تعاني هذه الأحياء من مشكلات ونواقص.. من مثل قلّة الخدمات.. وسوء الطرقات وشح الماء إلى درجة يضطرها إلى تصفية ماء المطر لاستخدامه للشرب، إضافة إلى انقطاعات الكهرباء ورداءة المواصلات والطعام، وعدم اتفاق أو اتساق الشرائح التي تتعايش مجبرة فتتعارك وتتنافر.. "عراك أم حمد والنسوان مع خليلة زوجها.. امرأة المنعطف ـ وعراك الرجال مع بعضهم عقب ألعاب الورق وطاولة الزهر....

تمثّل مدينة اللاذقية الفضاء المكاني للرواية، أما فضاؤها الزماني فيكاد يشمل الربع الأخير من القرن المنصرم.. منذ ثمانينياته.. حين بدأت المدن السورية تعاني مخاض تشكل اجتماعي جديد إثر انتقال أبناء الريف نحو المدينة على شكل هجرات مؤقتة وكثيفة، شكلت أزماتٍ لا تنتهي للمدن، من أزمات الإسكان، إلى التخديم، إلى البطالة، إلى الاندماج الاجتماعي...

تحاول الرواية تناول المسكوت عنه بشكل فيه الكثير من الجرأة.. كتناول بعض الأمراض التي طرحتها البطالة مثل مشكلة "التهريب" وما يتبعها "ها... ها.. من يعمل في التهريب فاشل؟! وغداً تقول لي من يفشل يتطوع في..

ـ أليستْ الحقيقة؟!.. أما ترى صهرنا؟! أقصد صهر أبي حمد.. "الرواية ص 174".

كما تتناول الرواية أغنياء الطفرة، ممن استغلوا وظائفهم ومسؤولياتهم للإثراء غير المشروع.. حتى ابتنوا القصور الفارهة التي تفوق قصور الحكايات ـ كما حاول سعيد وصفها في الرواية "ص 180 ـ 181 ـ 182" وشكّل هؤلاء حداً زمانياً لظهور التمايز الطبقي بصوره الفاضحة الواضحة..

"...لا تظنني متفائلاً كثيراً، وخاصة حين سيسأل الأولاد آباءهم؛ من أين لأولاد آخرين.. كل تلك الخرجية، وكل ذاك اللباس..؟ وسيسألون لماذا يأتي أولادُ آخرون إلى المدرسة بالسيارات؟! ويصعب عليهم "هم" اللعب بسيارات البلاستيك..؟" الرواية ص 189.

بل تتجاوز ذلك إلى قضايا أكثر حساسية.. من قبيل الحوار الذي دار بين سعيد وصديقه منصور.. ليصلا إلى القول: "طبعاً هذا ليس سراً، في الداخل الأمور متسلسلة بحيث يصعب الوصول إلى الرأس المدير الموجود في الخارج ربما.. وفي الخارج أيضاً الأمور ليست أفضل، لكنْ على الأقل يمكنك تحصين الحدود، يجب أن تُزاد صرامة التأشيرات.. مع ذلك يبقى الحال في الداخل أمرَّ وأقسى فجارُك الذي تعايشت معه عمراً.. تداهمك لحظاتٌ تشكك في مصداقيته.. وتتخيله عدواً وبالتالي عليك أن تتحصن منه ومن سواه.." "الرواية ص 131 ـ 132"

كما تتناول الرواية قضية الجنس بنوع من الصراحة من خلال شخصية سعدون ومغامراته، وشخصية صاحب النوافذ.. والكهل.. والسيد والسيدة ومنصور وجمال وأبي سيف وزواره.. وسواهم..

ولكن قضية الجنس في هذه الرواية ـ وللإنصاف ـ لا تأتي مجانية، بل تتوازى بشكل واضح مع قضية الاندماج الاجتماعي لدى أغلب الشخصيات بعد انتقالها إلى مجتمع المدينة. وتتوافق مع فكرة التوافق مع المحيط والمصالحة معه، تلك التي رفضها "سعيد" حصراً. فبقيت لديه حالة (يوتيبية) غير قابلة للتحقق. حتى مع الحبيبة هنادي التي افترضها خلاصاً حقيقياً له..

"هنادي.. قبرة الفضاءات المكسوة

ضباباً. وأقواس قزح فارغة الكنانات..." الرواية
ص 210

يتمتع بناء الرواية بخصوصية تذكّر بكثير من أساليب بناء الروايات العالمية فحبكة الرواية لا تقوم على التسلسل المنطقي.. التطوري التاريخي.. الذي يبدأ من بداية الحكاية إلى وسطها إلى الخاتمة، بل تتداخل الفصول والمقاطع وتتقطع.. لتترك فسحة لخيال المتلقي.. ثم ليقوم عقل القارئ المتلقي بجمعها للوصول إلى المعنى الكامن في كلية النص. دون أجزائه أو جزء منه.. كما تتشابك الأحداث والأسماء والشخصيات إلى درجة تكاد تتفلت إلاّ من القارئ الحصيف المتابع.

كما تتكثف اللغة أحياناً حتى تصل إلى درجة عالية من الفنية والأدبية.. على الأخص حين تلجأ بعض الشخصيات إلى "المنولوغ" أو المناجاة أو الذكريات مما يجعل اللغة تشفّ وتتكثف.

تتوافر الرواية على مجموعة كبيرة من الحوارات التي تعكس الأجواء الثقافية التي سادتْ الربع الأخير من القرن الماضي. صحيح أنها لا تستنفد المعاني والقضايا جميعاً إلا أنها تقدم أنموذجات مما كان يدور أو دار في تلك الآونة.

ويلفت النظر أيضاً استغراق الكاتب في مناقشة قضايا الرغبة واللذة.. والنشوة على طريقة الكاتب الإنكليزي كولون ويلسون على الأخص في "رجل بلا ظل.." و"اللامنتمي.." كما في الصفحات (96 - 97 - 128) من الرواية على سبيل المثال.

تكثر الشخصيات في الرواية إلى درجة يكاد معها المتلقي أن يضيع، وتبرز بعض الشخصيات الثانوية دون تمهيد أو سابق تقديم، فيظل القارئ أنه سيكون لها تأثير في أحداث الرواية.. ثم يُفاجأ بانتهاء دورها سريعاً كما هي الحال مع شخصية الجندي الذي صادفه سعيد في حافلة النقل المنحشرة.. وشخصية أبي غسان.. وشخصية أبي سيف التي تظهر فجأة وتختفي كما ظهرت أيضاً. فلا يعمق الكاتب أدوار هذه الشخصيات فتبدو طارئة على الأحداث، وقد توحي للمتلقي أنه أمام نوع من المذكرات الشخصية أو نوع من الكتابة "الأوتوبيوغرافية.." التي يذكر من خلالها الكاتب كل ما يجري معه من أحداث، ويشير إلى كل من صادف من شخصيات.

ولكن الرواية بحق استطاعت أن تصل بالمتلقي إلى متعة فنية حقيقية ومغزى حياتي عبر تقنيات حداثية. تذكّر ببعض الروايات العالمية كما سلفت الإشارة. ثم

تترك المتلقي أمام مقولتها الأساسية؛ إن هذا الزمن البرزخي لا يمكن أن تعيش فيه قيم الأزمنة السابقة. التي عاش عليها الآباء والأجداد.. ومن يتمسك بها.. أو يحاول إيقاف عجلة الزمن، فسوف تدهسه فتودي به إلى السجن.. أو الجنون ولا حل إلا أن يحيا مستوحداً مستوحشاً أوقاتاً برية.

❑❑

في حداثة الرواية المغربية
مقهى البيزنطي لشعيب حليفي أنموذجاً

رضا بن صالح ــ المغرب

المقدمة:

يتسم المشهد الروائيّ المغربيّ بتنوعه وتخالف أساليبه المراوحة بين الكلاسيكيّ والحداثيّ. بين ذلك الموغل في المحافظة والتقليد إلى حدّ الأرثوذكسيّة. والآخر المتلهّف على الحداثة والتجديد حدّ الشطط. ونستطيع أن نورد في خانة التيّار الأوّل أعلاماً أفذاذاً شأن "عبد الكريم غلاب" صاحب روايات عدة منها "دفنا الماضي /المعلم علي/ سبعة أبواب/ شروخ في المرايا"، ومبارك ربيع" مؤلف روايات من بينها "الطيّبون /رفقة السلاح والقمر/ الريح الشتوية وقد نهضت روايات هذين الكاتبين على النزعة التقليدية الكلاسيكية من ناحية والتركيز على التاريخ السياسي للمغرب الأقصى. وقد عبّر الكاتب العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي عن ذلك بقوله "ويلاحظ عند كلّ مٌن عبد الكريم غلاب ومبارك ربيع أنهما يكادان أن يكونا مؤرّخَيْن للأحداث التي مرّت بوطنهما وخصوصاً في فترة الاستعمار الفرنسيّ والنضال الجماهيريّ"(2). وفي مقابل هذا التّيار التقليديّ ينهض تيّار تجديديّ تجريبيّ يضمّ فيما يضمّ كتاباً لهم مكانتهم الإبداعيّة محليّاً وعربيّاً شأن "عبد الجّبار السحيميّ/ إدريس الخوري/ أحمد المديني مؤلف رواية الجنازة. محمّد شكري مؤلف رواية السوق الداخليّ ومحمّد زفزاف المعروف بكتابة الروايات القصيرة مثل "المرأة والوردة". وقد أسّس هذا الجيل السّتينيّ على غرار كتاب الستينات في مصر لمفهوم جديد للرواية العربيّة وأسّس بالتالي لذائقة جديدة وقارئ جديد. على أنّ هذه الريادة لم تكن نقطة وقوف أو علامة احتكار بل استمرّ فعل الكتابة الروائية في المغرب مجدّداً كالتاريخ ومتجدّداً كالحياة ولهذا عرف المشهد

الروائيّ أسماء حداثويّة أخرى مثل محمّد الهرّادي والميلودي شغموم وشعيب حليفي الذي رأينا أن نتناول روايته "مجازفات البيزنطي" لتدّبر معالم حداثتها وطبيعة الموقف من المتخيّل والمعيش.

1 ـ عتبات النصّ وتجلّي الحداثة:

لقد مثلت العناوين وما شابهه واقترب منها كالإهداء والتصدير وكلّ الفواتح الموظفة من قِبَل الكاتب، إلى فترة غير بعيدة، ميسماً تعريفياً وتوثيقيّاً قبل أن تنطرح المسألة في المجال النظري المتعلق بتحليل الآثار وولوج مستويات الخطاب المختلفة لتصير المقدّمات والفواتح **Incipit** عمدة من الأعمدة التي يقوم عليها فعل الكتابة الحديثة في مستوى الإبداع وفي مستوى القراءة والتفكيك. وفي هذا السياق يرى أندريا دالونقو "أن الأمر ينسحب على الاستهلالات الروائية. إذ كلّ بداية هي تعبير عن موقف تحت الشعور بالخوف مِن حكم القارئ الذي يجب أن نشدّ انتباهه وفتنتُه". ومن هذا المنطلق النظري رأينا أن نلج مظاهر الحداثة في الرواية المغربيّة انطلاقاً من عتبات الرواية وحواشيها.

1 ـ 0 العنوان الخارجيّ:

"مجازفات البيزنطي/ روايات قصيرة جداً" وهو طريف من جهتين لأنه من حيث الجنس تبدو الصفة قصيرة/ قصيرة جدّاً لصيقة بالأقصوصة" صحيح إنّ الحدود بين الجنس الروائيّ والجنس القصصيّ تبدو أحياناً ضبابيّة ملتبسة ولكن تبقى لكلّ جنس ماهيته ومياسمه منها ضرورة الاختزال والتركيز في القصّة والتوسّع والتفصيل في مستوى الرواية ممّا ينجرّ عنه التكثيف في الأقصوصة والتمييع في الرواية. وما يهمّ القارئ هو إلغاء هذه الحدود النظريّة والبنيوية ـ والمقصود بالبنيوية، النموذج النظريّ الذي يحكم النصّ المنتسب إلى جنس معيّن. ونحن لا ننفي أنّ الحدود زئبقية بين أشكال الإبداع المختلفة وأنها متنافذة فيما بينها لكنّ ذلك لا ينفي أنّ الضوابط الكبرى التي تحدّد الماهية والهوية ـ بين جنسيّن سرديين هما القصّة والرواية. ونحن نرى أنّ هذا التمرّد على الفواصل هو شكل من أشكال التحرّر من سلطة النموذج السائد والنظام القائم الأمر الذي يجعلنا نشرّع نوافذ القراءة على كتابة حداثيّة. والميسم الثاني للفرادة والتمرّد هو "روايات قصيرة جداً". وهو عنوان ثان يضعنا أمام شكل جديد من أشكال الكتابة لم نعهده في الرواية عادة، إذ الكاتب الروائيّ قد ينوّع تقنياته ويخلخل بنيتها ويعدّد أصواتها لكنّها تظلّ في النهاية رواية واحدة تضمّها دفتا

كتاب.

أمّا مع شعيب حليفي فيبدو الأمر مختلفاً إذ لا يتعلق الأمر برواية بل روايات. وليس الجديد في التوزيع المادّي للمكتوب بل كذلك في حال اللبس والإرباك التي تطول القارئ لتنبجس الأسئلة محتارة محيّرة: فهل هذه الروايات متواصلة فيما بينها؟ أم هي منفصلة؟ ومتى طبنا إلى الاحتمال الأوّل أي التواصل ينطرح سؤال ثان هو مبرّرات الحديث عن روايات في صيغة الجمع بدل صيغة المفرد؟ أمّا متى أراد القارئ أن يميل إلى الاقتراح الآخر أي الانفصال فنكون أمام سؤال آخر: لِمَ جمع الكاتب بين روايات منفصلة في عمل واحد؟ ولا تقف الأسئلة عند هذا الحدّ بل تتعدّاه إلى طبيعة النصّ الجديد، فالنعت "قصيرة جداً" يفترض وجود روايات قصيرة" ـ محمّد زفزاف من الكتاب المعروفين بالروايات القصيرة ـ لكنّها غير واردة في عمل واحد. وإذا اعتبرنا الرواية القصيرة تجديداً وتمرّداً على الرواية في حجمها الكلاسيكيّ فإنّ "مجازفات البيزنطي" تصبح تجديداً على تجديد وبالتالي تحديثاً من درجة ثانية في مجال الرواية نظير ما يتواتر من حديث عن الرواية الجديدة وهي تمثل الطور الثاني من الرواية الجديدة التي ترفض حتى الحدّ الأدنى من الوحدة السرديّة، وقد عرّفها جون ريكاردو قائلاً "والطور الآخر الذي أطلق عليه عديدون، في ندوة سيريزي، عبارة الرواية الجديدة فإنّه يعرض التجميع المستحيل لمتعدّد قصصيٍّ ويفتح، بذلك، فترة مهدّمة". وما ننتهي إليه ممّا سبق هو كون مجازفات البيزنطي" رواية تعلن انقطاعها عن تاريخ الرواية منذ عنوانها الخارجيّ.

1 ـ 1 العناوين الداخليّة والفرعيّة:

لقد رتبت الرواية أو الروايات مع شعيب حليفي وفق خطة متدرّجة تنزع نحو التفصيل والتحليل والتفتيت دون مبالغة أو تجوّز، إذ عدا العنوان الخارجيّ يجد القارئ نفسه أمام مجموعة عناوين داخليّة تنتهي هي الأخرى إلى عناوين فرعيّة. وسنحاول أن نقرأ العناوين الداخلية والعناوين الفرعيّة.

1 ـ 1 ـ 0 العناوين الداخليّة: وهي كالتالي:

- الرواية الأولى ـ حكاية بالأبيض والأسود ـ طقس آخر.
- الرواية الثانية: سيرة تمهيديّة للعيساوي ـ العيساوي ـ الحجر المنسيّ ـ جمرات اللسان ـ سيرة ذاتيّة.
- الرواية الثالثة: أحمد العبّاوي ـ ملفّات أحمد العبّاوي. الرواية الرابعة: خمسة أخبار حول مصطفى الخمريّ ـ

البحث عن الحكاية - حالات الكاتب مصطفى الخمريّ - الرواية الأخيرة.

أوّل ما يلاحظ على مستوى التوزيع الكميّ للروايات أو الفصول أو المتون هو تفاوتها طولاً وقصراً فالرواية الأولى تمسح 18 صفحة بينما تمتدّ الثانية على عدد يساوي 40 صفحة وتختزل الثالثة في 10 صفحات ويبقى للرواية الرابعة 34 صفحة، وهو ما يعني أننا أمام حركة كتابة بالمعنى الماديّ، متكرّرة نسبيّاً، حركة تخلق إيقاعاً يجعلنا نقترب من عالم النوتات الموسيقيّة وقواعد التوزيع المتكرّر الجالب للإيقاع عماد الموسيقى وجوهرها وهو إيقاع لا يبقى حبيس الصفحات وعددها بل يمتدّ ليلامس عدد الأقسام الداخليّة في كلّ رواية إذ تنفتح الروايات بـ قسميْن لتمتدّ القائمة في الرواية الثانية إلى أربعة أقسام ثمّ عودة إلى قسم واحد في الرواية الثالثة وثلاثة أقسام في الرواية الرابعة وهي عودة تحمل عناصر الاختلاف رغم نزوعها إلى التكرار وهو مسلك يشي بأنّنا لسنا أمام فعل مطابقة كليّة.

* أما طبيعة العناوين المستخدمة فتحيل على أجناس من الكتابة مختلفة فثمّة "السيرة الذاتيّة" في الرواية الثانية وثمّة الحكاية من خلال "حكاية بالأبيض والأسود" في الرواية الأولى و"البحث عن الحكاية في الرواية الرابعة، وثمّة الرواية في نهاية الرواية الرابعة "الرواية الأخيرة". وإلى ذلك نضيف استدعاء الفنّ التشكيلي والتصوير من خلا ل "حكاية بالأبيض والأسود والأسود الواردة في الرواية الأولى وهو تشكيليّة من جهتين جهة معجميّة دالة على عالم الألوان (الأبيض والأسود) وجهة ثانية بصريّة تمثلت في ورود هذه الحكاية ضمن مربّع هندسيّ ممّا يحيلنا على صورة محفوفة بإطار لنحرج في الظاهر، من عالم السرد إلى عالم الرسم، أي مِن فنّ يعتمد اللغة طينة يقدّها وينقدّ بها إلى فنّ عماده الأشكال والأحجام ومداره الألوان ودرجاتها. وما يهمّنا في هذا المسلك في كتابة الرواية هو القناعة بأننا نخرج من طور الرواية الكلاسيكية إلى طور الرواية الحديثة التي تنهض على فلسفة تمازج الفنون وتداخل تقنيات خطابيّة وإبداعيّة متنوّعة. أمّا الرواية الثالثة فتنزع أو هي توهُم بالنزوع خارج دائرة الفنّ والإبداع عندما تتحدّث عن ملفات أحمد العبّاوي ويبدو العنوان محيلاً على فضاء غير سرديّ هو أقرب إلى الواقع الإداري الرتيب في وثائقه وأرشيفه.

1 ـ 1 ـ 1 العناوين الفرعيّة:

الرواية الأولى: الفصل الأوّل ـ الفصل الثاني ـ الفصل الثالث ـ الفصل الرابع: وتقنية الفصول تنتمي إلى الفنّ المسرحيّ وبذلك تنفتح روايات البيزنطي أو مجازفاته على تنافذ الفنون وتماسّ فضاءات الإبداع الأمر الذي يضعنا في صميم الكتابة الروائية الحديثة.

الرواية الثانية: نجد العناوين الفرعية التالية: المشهد الأخير ـ صورة بدون إطار ـ المشهد البائد ـ معجم ـ السّيدة تقول كلامها ـ العيساوي يقول كلامه ـ عمر العيّار ـ إشاعات ـ يوم الممات خير من يوم الولادة ـ يوم مرّ وأيّام أمرّ ـ محنة المشاق في اختراق الآفاق إلى أحد الأسواق ـ لا حميدة لا فلوس ـ في كلّ محنة منحة ـ حينما صرت وزيراً ـ هيئة الانصاف.

الرواية الثالثة: ـ ذخيرة المساء ـ ليل محتمل نهار سورياليّ ـ بطولة رومنسية ـ آخر العبّاد ـ التقرير.

الرواية الرابعة: ضوء السهو ـ مِن قبل هذا الوقت ـ بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ ـ البداية الأولى للحكاية (مقتطف مِن رسالة غير مؤرخة) ـ رؤى فارغة ـ رؤى عامرة ـ من زمن العيساوي ـ ملاحظات نهائية ـ جمل مخبّأة بعناية ـ تعليق ـ أبخّرة الكيف ـ عين الإبرة ـ تحليل لا تأويل ـ أوّلاً ـ ثانياً ـ ثالثاً ـ رابعاً ـ خامساً ـ نصّ المحضر ـ حبس ـ شعاعات ـ حكاية للتوضيح ـ الكلمة لي (سعيد الطالبي يأخذ الكلمة) ـ أوّلاً ـ ثانياً ـ ثالثاً.

وأوّل ما يستنتجه القارئ هو جنوح هذه الرواية أو الروايات إلى كثرة العناوين الداخلية والفرعيّة الذي قد يخلق لدى القارئ انطباعاً بأنه ليس أمام رواية كما تعوّد أن تكون الروايات. ولكنّ هذا التبرير يبدو غير كاف لأننا نعتقد أنّ وفرة العتبات تعود إلى نزعة التفتيت والتشتيت والتفصيل في مسعى يناقض مفهوم الحبكة التقليدية القائمة على التلاحم والتماسك بين أجزاء الرواية ونحن لا نختلف في كون هذا الخروج يمثل مظهراً من مظاهر الحداثة الروائية لا المغربية فحسب بل وكذلك العربية والعالمية.

والملاحظة الثانية تتمثل في مماثلة العتبات الفرعية للعتبات الداخليّة في الإحالة على سجلات كتابيّة مختلفة. فثمّة المعاجم بمعنى الكتابة العلميّة وثمّة التقارير بمعنى الكتابة الموضوعيّة وثمّة الرسائل والتأمّلات... ومن شأن ما سبق أن يؤكد انفتاح "مجازفات البيزنطي" على أجناس من الكتابة مختلفة.

2 ـ التوزيع البصري للمكتوب والحداثة

الروائيّة:

لقد تعوّدنا أن نقسّم الأعمال الأدبيّة، منذ الشكلانيّين الروس، إلى قسميْن أحدهما الخبر وما يعنيه من عوالم مرويّة توهم بالواقعيّة أو يُفترض أنها وقعت كذلك، والخطاب بما هو طريقة في تنظيم المرويّات وترتيب الأحداث وما يصحب ذلك من تقديم وتأخير على مستوى الزمن ورؤى السارد أو السردة. ويمكن الرجوع في هذا الباب إلى ما أورده جيرار جينات في كتابه "صور 3" وثنائيّة تطابق ما قصده إليه الباحث الروسي قبل ذلك توما تشفسكي بثنائية المبنى الحكائيّ والمتن الحكائي اللذيْن يُعرّفان بـ "المتن الحكائيّ هو مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها والتي تكوّن مادّة أوّلية للحكاية. أمّا المبنى الحكائيّ فهو خاصّ بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته". وإن كان مختصّو السرديّات يركزون تحاليلهم على تقنيات الخطاب للتوصّل إلى تجديد أدبيّة الأثر فإنّنا نلاحظ في سياق تاريخيّة المعرفيّة الإنسانية وتطوّرها دخول عناصر جديدة في عمليّة تأليف الآثار الأدبيّة وتفكيكها ونقصد الموادّ الفاعلة في التشكيل البصريّ للمكتوب وطريقة توزيعه على بياض الصفحات من نقوش وأحجام خطّ وتنقيط وترقيم...

وهو ما يجعلنا ندخل مباشرة إلى مفهوم النصّ الذي يتجاوز مفهوم الخطاب ليستوعب كلّ التقنيات اللغوّية والتصويريّة والسياق الثقافي الحافّ بفعل الكتابة إضافة إلى تفاعل القارئ وتشريكه في عمليّة التأليف والتأويل واستنطاق المعاني والدلالات المختلفة والمتواصلة تاريخيّاً - نقصد بالتاريخيّة قانون الصيرورة والتطوّر الذي يحكم مُجمل النشاطات البشريّة - وفي هذا الإطار يقول جيرار جينات في كتابه "عتبات" نسبيّاً من الملفوظات الشفويّة الحائزة نسبيّاً على دلالة. غير أنّ هذا النصّ نادراً ما يرد عارياً مِن مَدَدِ عدد مِن عناصر الإنتاج وملازمتها وهي بذاتها قد تكون شفويّة أو غير شفويّة، مثل اسم مؤلف، عنوان، تمهيد، صور لا ندري بعد إن كان يجب أن نعتبرها من النّص أو لا. ولكنّها، في كل "حال، تطوّقه وتُمدّدهُ إن أردنا التدقيق، لتعرضه".

ونعتقد أنّ الوعي الحداثيّ لدى الكاتب الروائيّ والفنّان عامّة هو الذي يدفع بالكتابة إلى الأقاصي حتى تستثمر كلّ الموادّ أو العناصر المنتجة للنصّ ولم يكن الكتّاب العرب ومنهم المغربيّون استثناء أو شذوذاً بل نراهم قد مارسوا هذه الحداثة تحت أشكال عدّة ووفق مستويات متنوّعة

مختلفة وفي هذا السياق تندرج رواية شعيب حليفي التي وظف فيها صاحبها الكثير من تقنيات التصوير والفنون التشكيليّة عموماً وقد تجلت في:

2 ـ 0 تنوّع أحجام الخط وأنواعها:

لم يلتزم كاتب "المجازفات" منطقاً واحداً أو مسلكاً محدّداً في تجسيد عوالمه على بياض الصفحات أو ما يسمّيه سعيد يقطين بالمستوى الكرافي. وقد تجلّى لنا ذلك أوّلاً في مستوى الخطّ وبطريقتيْن. الأولى تكمن في الجمع بين خط ذي حجم عاديّ وخطّ غليظ في مواطن عدّة [لن نشير إلى العناوين الداخليّة والفرعيّة التي كُتبت بخطّ أغلظ وأغمق لأنّ ذلك من مألوف الكتابة عامّة] تنطلق بالرواية الثانية حيث مزج الكاتب بين حجم عاديّ وحجم غليظ والمثال على ذلك قوله "احتار والريشة في يده ثابتة، هل الحريّة هي التي تقود الشعب أم أنّ مثّانة تقود النهر اقترب من بياض اللوحة المليء بمرايا التجلي..."(ص 30). ويرد الخطّ الغليظ كذلك في الصفحة الموالية "الفنان المنشطر بين ثورتيْن، سكب لنفسه جرعة أخيرة مما رأى، فبعث بالمداد الملوّن يرسم حوض القيامة.."(ص 31).

على أنّ المجازفات لا تكتفي بالمقاطع الكاملة خطّاً غليظاً بل نراه تكتفي أحياناً بالجملة أو ربّما بالعبارة الواحدة مثلما هو الشأن في قسم الرواية الأخيرة (التي هي قسم فرعيّ من الرواية الرابعة) التي تنفتح بثلاث جُمل فعليّة بسيطة غليظة الخط "فتح الباب. رمى بالرواية. أغلق الباب" (ص 105) ثمّ يعمد الكاتب إلى توزيع هذه الجمل الثلاث مفصولة حيناً "فتح البـاب" (ص 106) وموصولة حيناً ثانياً ومحوّرة نسبيّاً حيناً ثالثاً "لإسقاط الرواية رمياً ثمّ إغلاق الباب"

(ص 106). والخط الغليظ يمارس تأثيراً قويّاً على عين الرائي وكأننا بكاتب المجازفات يحاول دفعنا إلى التركيز على بعض المقاطع على حساب أخرى أو التركيز بدرجات متفاوتة بين أقسام الرواية وعناصرها وفي الحالتينْ نكون قد انتقلنا من دلالات لغويّة (معجميّة أو سياقيّة) إلى دلالات صُوَريّة تشكيليّة وبذلك نخرج من عالم السرد إلى عالم الرسم وهذا تجلّ من تجليات الحداثة في الرواية العربيّة عموماً والمغربية خصوصاً (لقد وجدنا هذه التقنية مستخدمة مِن قِبل رواية التبيان للتونسي محمّد فرج لحوار الصادرة في تونس 1996 وسالم حمّيش في روايته العلامة الصادرة عن دار الآداب بيروت 1997 ورواية المصري جمال الغيطاني: الزيني بركات

الصادرة عن دار الجنوب بتونس في 1991).

2 ـ 1 أنماط الخط:

أمّا المستوى الثاني لتحديث طرائق استخدام بياض الصفحات فنردّه إلى عدم التقيّد بنمط واحد مِن أنماط الخطوط إذ نجد نمطاً مهيمناً على الرواية هو نمط " Times NEW ROMAN" ونمط ثان هو أقرب إلى الخطوط القديمة، مثل الكوفيّة والأندلسيّة ونجد هذه التقنية موزّعة على أغلب أجزاء العمل وأقسامه فهي تطالعنا منذ التصدير للرواية الأولى "يحتاج المرء إلى استثناءات يدخل بها إلى هذا الاستثناء العظيم..." (ص 7). ويطالعنا في الصفحتيْن 30 و 31 في تجسيد مقاطع من الشعر العاميّ أو الملحون "السلام عليكم يا غسّالات الصوف/ وكل سْلام ليه جْوابُو/ الله الله يا ذاك العود المربوط" وفي الورقة المكتوبة في الصفحة التاسعة والثلاثين" هل يمكن، في هذه اللحظة بالذات، بعدما (كاجينا) معاً أن أنسى كلّ الجمل والتعابير وأنسجَ كلمات جديدة أعثر عليها وسط خراب داخلي". ونجد الخط ذاته في الصفحة الرابعة والسبعين والخامسة والسبعين "فاطمة لا أستطيع أن أمنع نفسي من الكتابة. فأمام بُعدك كلّ هذه السنوات ليس أمامي غير تخيّلك كما أشاء فأراك امرأة إغريقيّة بنظراتها العامرة..." وتستمرّ لعبة المخاتلة والمراوحة في الرواية الرابعة" توقف عن الكتابة، أشعل سيجارته الأولى، ثمّ وقف يبحث عن شيء في جيوب سرواله، أخرج مغلفاً أصفر لرسالة لم يفتحها بعدُ.." (ص 85). وتنتهي الرواية أو الروايات بهذا النمط من الخطّ في كامل الصفحات الثلاث الأخيرة "التمس منك أن يكون اسم الشخصية الرئيسيّة في الرواية هو اسمك الحقيقيّ وستكون تجربة فريدة"(ص 112).

على أنّ تحديد المظاهر ووصف التجليات ليس غاية في حدّ ذاته بل وجب أن يكون وسيلة إلى ما هو مركزيّ في صنع أدبيّة الرواية وجوهريّاً في تحديد مستوياتها الجمالية وهذا يفترض أنّ عمليّة تغيير نمط الخط وحجمه إنّما تندرج في سياق جماليّ وكون سردي أوسع وأرحب وقد سبق أن رأينا أنّ المقاطع التي تغيّر حجم خطّها وأخذت بالتالي بعداً تشكيلياً قد تعلقت بفنّ الرسم ذاته واستدعته تصريحاً وتدقيقاً ففي الشاهد الأوّل الذي أوردناه جاء الحديث عن "الريشة.. وبياض اللوحة" وفي المثال الثاني "الفنان منشطر... فبعث بالمداد يرسم حوض القيامة" وبذلك يكون حليفي قد وظف لشخصيّة الرسّام ولمعنى الرسم لغة

منسجمة في معجمها وفي طريقة تدوينها وشكلها الغرافيّ. أمّا التقنية التشكيلية الثانية (تغيير نمط الخط) فإنّ القارئ يلاحظ أنّ الأمر يتعلق دلالياً دوماً بفعل الكتابة واللغة والحكايا وهو ما يعني أنّ الكاتب يحترم خصوصيات الأفراد ويميّز الكتاب عن الآخرين في تجاربهم ورؤاهم وأشكال حضورهم في مستوى رسم العبارات.

2 ـ 2 التأطير:

لم يكتف الكاتب بالخطوط المتنوّعة والأحجام المتباينة ليؤكّد فعل التماهي بين السرد والرسم بل نراه يعمد إلى التقنيات هندسيّة قوامها وضع الخطاب داخل إطار مغلق رباعيّ الزوايا لتكون الوضعيّة شبيهة لطريقتنا الحضاريّة في تثبيت صورنا وصيغ المحاكاة التي تنجزها آلات التصوير الحديثة، قد وظّف الكاتب التأطير منذ الرواية الأولى حيث نجد بعض البيانات النقديّة داخل إطار في الصفحة 11 ويقول في هذا الإطار "وقائع هذا النّص الحكائيّ حقيقة والرسالة المضمّنة فيه هي رسالة موجودة.... الحلم الوارد في النصّ، المؤلف يتحمّل مسؤوليته.. في العمق توجد حكايتان.. يُباح لكلّ قارئ تأويل دلالات الرواية القصيرة جداً انطلاقاً من ثنائيّة الأبيض والأسود". ونجد إطاراً آخر في الرواية الثانية في قسم "جمرات اللسان" وفيه معجم طريف لأنه من ناحية أشبه بالتقديم الذي يتصدّر مصطلحات الصوفيّة. وكأنّنا بكاتب المجازفات يدرك صعوبة اقتحام روايته أو يحاول إيهامنا بحقائقيّة المرويات وإيهامنا بحسن نواياه تجاه القارئ واستعداده للمساعدة في فكّ الشفرة وتيسير التأويل. وما يهمّنا في نطاق قراءتنا للرواية هو علاقة التناقض الناشئة بين الإطار الموضوعي في الأصل بالصورة وبين محتوى الإطار ذي المادّة اللغويّة المتينة الصلة بالسرد والرواية.

2 ـ 3 الترقيم:

ويقوّي الكاتب الصلة بالفنّ التشكيليّ عندما يعتمد في القسم الأخير من الرواية الرابعة الأرقام لتوزيع العناصر الداخليّة. ويبدأ العدّ متسلسلاً من رقم **1** إلى رقم **5** ثمّ تنعكس الآية لأنّ الرجل يختار ترتيباً جديداً للعدّ ترتيباً عكسياً أي من **5** إلى **1** وبذلك تستحيل المقاطع والفِقرُ لوحات تحمل أرقاماً وعناوين. لكن السؤال لماذا وظّف الكاتب ترتيبين متناقضيّن أحدهما تصاعديّ والآخر تنازليّ.

ونعتقد أنّ فهم هذا المنطق في ترتيب الأشياء والكلمات لا يجب أن نفصله عمّا ورد في الرواية الأولى من حديث عن

ثنائيّات ضديّة إن شئنا تحكم وحدة الرواية وبنيتها من ذلك ثنائيّة الأبيض والأسود وثنائيّة الخيال والقهر وثنائيّة المكان والوجدان "في العمق توجد حكايتان متوازيتان: الأولى بالأبيض طالعة من الخيال والثانية بالأسود طالعة من القهر" (ص 11).... "النهر يخترق تلك المدينة الصغيرة ونهر آخر كان يخترق وجدانه الممهور بالخراب"(ص 13).

وبذلك نجد أنفسنا مرّة أخرى أمام رواية يندسّ سردها ضمن إطار الرسم والفنون التشكيليّة. وهو ما يؤكد سمتين أولاهما تعود إلى حرص الكاتب على المحافظة على نهج مخصوص في الكتابة شرعه منذ فاتحة الرواية وثانيتهما ترتبط بالمنطلقات الحداثية في الإبداع الروائي حيث تُرفض الحدود والفواصل والمناطق العازلة بين أشكال الفنّ المختلفة.

وقد أشار الكثيرون إلى التداخل بين الفنون في الرواية الحديثة ـ لاسيّما بين الرسم والسرد ـ الذي يُعد ضرباً من ضروب التمرّد على المفاهيم الأدبيّة السائدة وسعيا نحو كتابة لا تقدّم مغامرة في مستوى المرويات بقدر ما تشكل مغامرة في مستوى الروائي والكتابة إنّها مغامرة الكتابة لا كتابة المغامرة الأمر الذي يجوّز لنا القول إنّ رواية مجازفات البيزنطي "تندرج ضمن خانة الأدب التجريبيّ بما هو تعبير عن الحداثة الروائية ويعبّر عن ذلك الباحث التونسي محمّد الباردي في كتابه (وهو في الأصل أطروحة دكتوراه دولة) "الرواية العربية والحداثة قائلاً" يمكن أن نعتبر أنّ الأدب التجريبيّ هو كلّ أدب يجدّد في مستوى الأشكال ويشكك في عادات الإبداع والقراءة وهو كلّ أدب يكون أول مرتكزاته رفضَه القواعد القارّة والتنميط الأدبي".

3 ـ حداثة الرواية وتعدّد أجناس الكتابة:

سنذكّر في البدء أنّ الرواية جنس أدبيّ عصيّ على التحديد غير نقيّ الجنس إنّه ضرب من الكتابة هجين حتّى قال عنه محمّد برّادة "هذا زمن الرواية" بمعنى الجنس الذي يقتات من الأجناس الأخرى فهو يضمّ شتات الشعر وينهض على الحكاية ويستدعي الأسطورة ولا يجد حرجاً في الاتكاء على المسرح. ومن هذا المنطلق يصبح الحديث عن تعدّد الأجناس في الرواية أمراً بديهياً تكوينيّاً يتّصل بصميم الرواية. ومع ذلك يجب أن نعترف كذلك أنّ تعدّد الأجناس في الرواية يعتبر ضرباً من الحداثة والتجريب لا من منطلق زمنيّ بل من منطلق معرفيّ جوديّ فإميل زولا أو هونوري دي بلزاك كانت تتوارد في أعمالهما

مختلف الأجناس فيسوقانها ويصوغانها وفق الحبكة والقصّة أمّا مع الكاتب الحداثيّ فالأمر مختلف لأنه يعي هذه الحقيقة أولاً ويقصدها ثانياً ويستدعيها من منطلق وجوديّ وجماليّ ثالثاً وهذا هو الفرق بين العالم المدرك والجاهل العفوي: إنّه الوعي بالظاهرة فكلّ الناس يلاحظون أنّ التفّاحة تسقط على الأرض لكنّ نيوتن هو الوحيد الذي أدرك قانون الجاذبيّة من وراء هذا السقوط.

❑❑

قراءة في روايات الكاتب الفلسطيني الراحل/عزت الغزاوي
الخصائص والسمات

جاسم عاصي ـ العراق

تمهيد

دأبت روايات (عزت الغزاوي) مع النصين (سجينة ورسائل لم تصل بعد) وهي على توالي زمن الصدور: (الحوافّ/جبل نبو/عبد الله التلالي/الخطوات) على أن تكون متميزة من خلال بنيتها الموضوعية والفنية، فهي لا تدور حصراً حول القضية الوطنية، والحنين إلى الوطن، والبحث عن المكان ومتعلقاته. غير أن كل هذا لا يتم إلا من خلال النظرة إلى العمل الروائي على وفق سياق حداثي، يأخذ بنظر الاعتبار نسق الحياة وتطورها، وطبيعة الطروحات المعرفية وتشعب مصادرها. كذلك مستوى الفحص للواقع والواقعة، وبالتالي فقد نتج عن ذلك تداخل الأجناس في جنس الفن الروائي نحو فن ـ الحدوتة ـ الجاهزة التي تثير العواطف وتستميل النفس البشرية إليها بفعل التكثيف والتصعيد. ولم تعد هي أنساق الحوار الذي تمثله أطرافاً نقيضة لبعضها، ولا شخصيات تقوم بأفعال خارقة ومناورات، بل لها شأن آخر يستجيب لواقع العصر وطبيعة الواقعة. ولعل في هذا اجتهد كثير من الدارسين والمتتبعين في التصنيف والدراسة والاستقراء.

إن الذي يهمنا هنا هو المدخل الذي دخله (الغزاوي) لكي يميز تجربته من باقي التجارب المستندة على وجود إرث فلسطيني، اعتباراً من (إميل حبيبي وغسان كنفاني) وصولاً إلى التجارب الجديدة في الكتابة الروائية الفلسطينية.

إن هذا التراث الروائي دفع الكاتب وسواه إلى التمعن في المشهد ذاته من أجل

أن تكون لكلٍ رؤيته الثمينة أو الفن. من هذا المنطلق أخضع (الغزاوي) فنه إلى مستوى الرؤيا للواقعة ـ القضية ـ والرواية، آخذاً بنظر الاعتبار تداخل المعرفة المجردة بالمهمة الوطنية، مستفيداً من نمط الحياة في المهاجر أو المنافي، لأنها فسحة زمنية ومكانية أسهمت في التطلع واستعادة صورة المكان وخصائصه على سبيل المثال. من هذا كانت رواياته عبارة عن استجابة خالصة لما تختزنه ذاكرته عبر ذاكرة الراوي أو السارد في النصوص الروائية. هذه الذاكرة استطاعت أن تمزج العرفي بالواقعي، بما هو ذكريات مع ما هو واقع فعلاً. وفي هذا لم يتخل عن وجهة النظر اعتباراً من عمله الأول (سجينة) وصولاً إلى آخر عمل مطبوع (الخطوات). لقد أخضع وقائع رواياته إلى نظرات شخوصه، خاصة المركزيين منهم، وبالتالي أخضعها لرؤيته الفنية ـ كما مبين في متن الكتاب في ـ الروايات والمسافات ـ والتي نستشف من خلالها ومن خلال نصوصه؛ أنه يجاهد لكي تكون رواياته تمتلك خاصيات ذاتية. وكان ذلك مثلاً قد نفذه على وفق ما ذكرنا. مرشحاً خصائص استجمعتها مجموعة ركائز ـ كما سنلحظ لاحقاً. إذ تبدو هذه الاستخدامات على جانب من التآلف والانسجام لتشكيل بنية روائية متماسكة. فمثلاً استخدام الحكاية أو الأسطورة ونمطها، لم يكن على حساب النص، بل كانت مطورة له ولمعانيه، فهي مصادر معرفية أو نظرات تسند المعنى في الرواية، تسهم في تصعيد الحدث والمضمون، بشكل يدعو إلى المشاركة في إنتاج النص. وهنا لابد من القول إن النص يدفع إلى ذلك عبر أجزائه التي تتيح الفرصة للجمع في الكليات من خلال التحاور معها، لما تمتلكه من استجابة واضحة وملفتة.

إن خاصيات كهذه ترشحها النصوص على تباين، فهو لم يعتمد على قاعدة ثابتة، أو قانون ثابت يشير إلى هذا الاتجاه أو ذاك، أو إلى استخدام الأسلوب هذا دون سواه، بل يغيّر من النمط والسياق. فإذا كانت الحكاية في هذا النص تتطلب تضمينها بهذه الصورة، فإنها في نص آخر تكون على نسق مختلف، بينما في نص ثالث ثمة أنساق حكائية دون حكاية يرويها النص.

وهكذا تعامل الكاتب مع الخصائص الأخرى.

ما نريد أن نؤكده؛ أن المؤلف استطاع أن يمنح رواياته نمطاً وسياقاً ذاتياً. وحسبه في هذه المساهمة أن يرفد المشهد الروائي الفلسطيني والعربي بقدرة جديدة.

المرتكزات والخصائص

لعل اعتماد (الغزاوي) على مرتكزات الفن الروائي، لم يكن بعيداً عما اعتمده الآخر. لكن ما نراه مختلفاً هو في الخاصية الذاتية. لذا لابد من الوقوف على أهم خصائص هذه المرتكزات في هذا المهاد ونترك الباقي منها إلى الفصول التي ندرسها بالاستعانة بما يدلل عليها في النص.

إن خواص المرتكزات في أعمال الكاتب ـ وكما نراها... هي كالآتي:

أولاً: العتبات

تشكل العتبات الأولى في نصوص (الغزاوي) علامات بارزة، ومؤثرة وبالتالي تتداخل مع بنية المتن الروائي. إذ تتشظى وتتمركز المعاني داخلها من منطلق العتبات. فهي إشارات مدروسة ومقصودة، بسبب علاقتها بالموجود الذي يتحول إلى مرموز ذي دلالة.

ولو أخذنا عتبة كتاب (سجينة) الذي ضم أيضاً نص (رسائل لم ترسل بعد) لوجدنا لوحة الغلاف تتناسب الألوان فيها وتتداخل بحيث تشكل نوع من التطلع عبر الكوى المحددة للنظر والتطلع، لا يطغى عليها اللون المحايد. وهو تداخل ومزج بين الأسود والأبيض ومشتقاتهما. بينما الأبيض يبدو على نسبة تشير إلى الأمل. ويبدو نصف وجه لامرأة بالأصفر غير الصافي، يهيمن على وجه لامرأة متكامل، ورأس طير على هيئة انطلاق أو محاولة انفلات من مثابة أو أسر. هذه المكونات تعبر بشكل واضح عن المحتوى، لاسيما في التعبير عبر الثريا مثل (سجينة) حيث تبدو اللوحة تشكيلاً مدروساً من داخل النص، وفي التلقي ترحل إلى داخله لتعبر باقتدار عن معاناة الأم.

على غلاف (الحواف) عبرت اللوحة عن ذلك، وأقصد العنوان أو متن الرواية بجذع شجرة مقطوع على شكل رؤوس وحافات. وبذلك يتداخل العنوان، وهو توصيف ـ جمع ـ عن حالات مفردها حافة، وهي قد تشير إلى ـ الهاوية ـ من بعدها. هنا نجد أن اللوحة عبرت عن تجريد تام لهذه الحواف، وبالتالي اشتغلت في داخل المتن الروائي، لأن الفعاليات كلها داخل النص لم تحسم كوقائع، بل استقرت على نهايات مقطوعة، مشدودة إلى هاويات، على الرغم من أنها لم تسقط داخل جبها.

في (جبل نيو) يستغل الغلاف ـ المدونة ـ التي اقتطعها (يوسف) من صخرة على الجبل. وهي معلومة من قصة الخليقة

البابلية (أنوماأليش) وهذا التعبير التشكيلي يشير إلى مركزية المتن الروائي في كونه عبر عن سر المكان عبر المدونة، وسحرية وقدسية الأماكن الأخرى (بصرى ـ جبل نبو ـ السدير)، لذا فالعنوان يشير إلى القدسية. والقدسية هنا من واقع المدونة. يضيف الكاتب ضمن عتبات ـ الإهداء ـ ، فهو يؤكد على ما هو واقع ضمن ذاكرة (مؤاب ونبو والحاج إبراهيم وعائشة)، وبذلك حاول منح المتن الخاصية الواقعية مضاف إليها سحريته وقدسيته، لارتباطه بالميثولوجيا.

في رواية (عبد الله التلالي)، يكون الغلاف له علاقة بالمكان الدال على الارتواء ـ كما ذكرنا ذلك ونحن بصدد دراسة المكان ـ فاللوحة تتشكل على صورة تشكيل دائري متناوب حول غصن فيه شيء من حياة، وما يحيطه دلو ماء مندلق، بينما يقابله شكل على هيئة رحم. وكلا هذين الشكلين مرتبطان بصورة النخلة، ذات العطاء، وهي رمز للبقاء إضافة إلى رمز العطاء والوفرة. وهذا الدوران تتماهى فيه الألوان مع اسم (عبد الله التلالي) ليشكل جذراً يدور حول العنوان. ومعظم اللوحة تتشكل هيئتها بشكل قبة أو بناء متين مكلل بهالة الضوء الذي يعلوه اسم المؤلف.

الغلاف بمحتواه التشكيلي ـ البصري وعنوانه يشتغل داخل المتن الروائي عبر المكان والعنوان. فيما يكون الإهداء كعتبة ثالثة، يتكرر فيه اسم (التلالي ـ الجزيرة ـ المنافي). كذلك (سعد الدين الوالي)، ثم المكان (ثملة). وبهذا تأخذ كل هذه التسميات صفة الواقعية أولاً، والمركز في النص ثانياً. ويكون الاستدراك كعتبة رابعة معني بالمعنى العام الذي يخص قضية كبيرة.

وهذا يشير أيضاً إلى المعنى أو المحتوى العام في الرواية الذي أراد له (الغزاوي) أن يكون مركزاً للمعالجة. فالخاص يعني العام عنده.

في (الخطوات) تكون اللوحة دالة على نوع الخطوات. فالتوجع والزحف، والجسد واليد الرامزة لوقاية الرأس، يعطي معنى المعاناة التي يدلي بها المتن، وما الخطوات ـ الجمع ـ إلا دليل على عدم التوقف أو التلاشي. فالخطوات تليها أخرى لأنها معرّفة. والإهداء يشير إلى واقع، هو واقع المكان، فهو (إلى ورثة الجافنة) من هذا نجد إنه يعني بالمكان المتشكل من الخيال. وكما ذكرنا عند دراسة المكان؛ فهو يعني الإناء الكبير ودالية العنب في فلسطين. أما الاستدراك، فإنه يتضمن قولاً لـ (عزت الغزاوي) ومفاده (حين يختفي المؤلف تنظر

الأشياء بمعزل عن الرقابة)، وواضح القصد والدلالة من هذا القول، فهو نص الآخر يستطيع أن يشتق منه النص الذي يريد مازالت قد توفرت على شروطه مجموعة من العناصر الكفيلة بتجميع النص في بؤرة مركزية واحدة.

من كل ما تقدم نجد (الغزاوي) يعتني بالعتبات، من حيث تشكلها من داخل النص والإعلان من خارجه إلى بنيته الداخلية، وهذا يعني الاشتغال المباشر ضمن بنية المكان أو الزمان أو الشخصيات.

ثانياً الزمان

عند قراءة مستويات الأزمنة في نصوص الكاتب، نقف على خاصية التداخل، بين الماضي والحاضر، والذي يتحكم في ذلك (الذاكرة ـ السرد ـ التداعي ـ التقطيع).

وهذه الوسائل تعمل على أن يكون النص مستوعباً مثل هذه المستويات، فالذاكرة تشتغل بحيوية الربط والتذكر والاستدعاء. إذ تبدو ذات حيوية وتماسك ودقة. أما السارد فإنه يسهم في خلق المواءمة والتقارب بنقلات فنية عبر الفصول، مما يدفعه إلى توفير عنصر الشد بين هذه المستويات لكي لا تستقل بذاتها بل تكون متصلة بها قبلها وما بعدها، بينما يلعب التداعي أو تيار الوعي دوراً لاستحضار الزمن القرين بالمحتوى من الماضي إلى الحاضر، أما التقطيع فإنه يلعب دوراً في ذلك عبر منتجه ـ من مونتاج ـ المشهد إلى مشاهد بسبب التوفر على أزمنة مختلفة.

وبالتأكيد يلعب الزمان دوراً فاعلاً في علاقته بالمكان. فإذا كان المكان الإطار المحدد لذاكرة النموذج، فإن الزمان هو الفضاء الذي يحيط بالمكان دون محدودية، بل هو محرك للحيوات لاسيما الزمان الذاتي أو الداخلي للشخصية ويما يلعبه من دون أن يسهم في عكس كثير من الأحاسيس الإنسانية.

ففي نص (سجينة) نجد أن ثمة مستويات تغيّر من نمط حركة الواقع، وتسهم في تغذية الزمن الذي تتحرك فيه الشخصية المركزية. يضاف إلى ما يمنحه السارد من حركة الزمن عند (السجناء) وما يترتب عنه من حيثيات المغلق والمفتوح، الضيق والمتسع، فإنه يعطي أيضاً نوعاً من الرفد والتغيير. لكن ذلك كان مركزاً في حركة الشخصية المركزية، وقدرة ذهنها على التداعي والاستحضار. وزمنها عموماً هو زمن متوتر.

بينما نجد في (رسائل لم تصل بعد) ذو طبيعة منفتحة، وذلك لأن الرسائل تبث عبر

السجن، وبهذا لابد من أن تنطلق بما لدى السارد من ذكريات. لذا نرى أن الأزمنة هنا تنطلق من زمن محصور باتجاه الفضاء ـ الخارج ـ، وتكون الاستجابة تتعلق بمدى الفاعلية التي عليها تلك الأزمنة في ذاكرة السجين.

في رواية (الحوافّ) لا نجد فيها زمناً مستقراً، لأن فصول الرواية اعتمدت على أصوات (ساردين)، وهذا التغيّر في مستوى السرد يحيل إلى حالة التلون في الزمن. بمعنى عدم الاستقرار. فعلى الرغم من أن زمن الرواية واضح ومشدود إلى محور البحث عن (المغيّب) إلاَّ إنه يتلون ـ كما ذكرنا ـ جرّاء تعدد الأصوات. وبهذا اغتنت الرواية بتوفر هذه المستويات التي غذّت المعنى الأساسي فيها. ولم يغيّر هذا المستوى في رواية (جبل بنو)، بل اتبعه من أجل تكوين وترصين المعنى أيضاً. فهي أزمنة متداخلة بتداخل الأحداث. فالسرود المتعددة على وفق الأصوات، تعمل على تغيير الأزمنة، وبالتالي تصب بشكل دقيق في المجرى الأساس في النص. فالمكان هو المغيب هنا، لذا لابد من أزمنة متباينة تحتوي الأفعال من أجل البحث والوصول إليه.

في (عبد الله التلالي) يجري البحث عن المغيب (التلالي) عبر البحث عن المكان. وهو بدوره يحيل إلى أزمنة هذا البحث. كل هذا ينطلق من مكمنين؛ هما السجن وخارجه ومن منطلق المكان الضيّق والمفتوح تجري عملية تغيير الزمان. فالأزمنة متداخلة يتطلبها الحدث المتداخل والمرتبط بالبحث المتواصل.

أما رواية (الخطوات)، فإنها تتعامل أيضاً مع الزمن من اعتبارات التغيّر في الشخصية والتغير في المكان. ولعل قناع الشخصية المستخدم في النص (حمزة الكاظم)، ساهم في إثراء الزمن، يدفعه إلى مستويات متعددة بمسافات تميزت عن الروايات الأخرى وذلك بسبب الاستخدامات في النص كالحكاية والأسطورة، ولكل من هذه الاستخدامات أزمنتها ومعانيها.

ما نخلص إليه من قول بصدد الزمان ومستوياته؛ إن الروايات الست للـ (غزاوي) ساهمت في تلوين هذا المرتكز، وأسهمت عبره بتصعيد المعنى، وتصعيد السرد والروي أيضاً. وكل هذا دفع النصوص إلى خاصية رفيعة استطاع من خلالها أن يبرر وجود نصه الروائي الذي يضيف من منطلق الاستقلال الذاتي.

ثالثاً: المكان

لعل المكان في روايات (الغزاوي) يشكل

علامة متميزة، لأنه معني بالشخصية وانبثاق وعيها كالوطن متمثلاً بالقرية والمدينة، أو أنه مكان مستحدث يعطي تأثيراته المباشرة كالسجون والمنافي. من هذا يعتبر تأريخاً أو علامة تأريخية للشخصية، وذلك في كونها سجلاً لنشأته وفعاليتها في ما مضى، وصفحة جديدة تضاف إلى مدونة حياتها.

ويعتمد في ذلك مكاناً مستحدثاً يعطي دلالته من خلال معناه. فهو يتدرج في أعماله كالآتي:

- في رسائل لم تصل بعد: ــ القرية ـ سجن النقب ـ عسقلان ـ جبل طابور.
- في سجينة: ــ القرية ـ الشطة.
- في رواية الحواف: ــ الدهيشة ـ المجدل ـ وادي الحنون ـ تل الزعتر.
- في رواية جبل نبو: ــ جبل نبو ـ السدير ـ بُصرى ـ مؤاب.
- في رواية الخطوات: ــ بلدة الجافنة ـ خلة الراغب.

إن هذه الأماكن لم تكن سوى محركات لشخصية تدور حولها، وتنطلق من فعاليتها، وتارة تبحث عنها وفيها عن المغيب. فلو قرأنا هذه الأماكن جيداً لتوصلنا إلى نوع من الرموز والدلالات التي من شأنها تبئير المعاني في معنى واحد. فهي صروح تحمل علامات للإنسان عموماً، أو لعموم الشخصيات في الرواية. لذا تكون الاستجابة بينها استجابة صراع، أي صراع الأقطاب. فإذا كان هناك جانب قمع واستلاب، فهناك من يواجه ذلك في الإصرار والسعي لكشف ما هو مضمر أو مغيب. ففي كل رواية نجد ثمة من يتحدى الاحتلال والاستلاب، سواء كان داخل السجون أو من حولها.. فالنصوص تشهد مثل هذه الظروف وهذه الصراعات، لكنها تتمحور حول المكان ومتغيراته.

في نص (سجينة)، هناك مكانان؛ هما القرية والسجن، ويتركز تواتر الأفعال عبر (صابر) المغيب و(أم صابر) الباحثة عنه. هنا يبرز المكانان على نحو متباين، فإذا كان السجن قاهراً وضاغطاً على الشخصية ومصادراً حريتها ومبدداً لزمنها، فإن القرية هي المكان الذي يجمع الشخصيات الأخرى، وفي هذا المكان أيضاً يتجسد البيت والشواهد الأخرى مثل (وادي الحوريات). ثم بيت (الحاج صادق) الذي يتكشف لنا بخصوصيته بعد مغادرة (الحاج صادق) إلى (بيروت) للبحث عن أولاده، وزيارة (أم صابر) له.

فالمكان هنا هو الحيز الذي يحتوي

أحاسيس الشخصيات، ويفجر مشاعرهم. إذ يعمد (الغزاوي) إلى تأصيل المكان عبر تجسيد علاقة الشخصية به. بينما نجده في (رسائل لم تصل بعد)، بمثابة حاضنة لانطلاق ما يعتمل في ذهن وذاكرة الشخصية. فالسجن هو المكان الذي يدفع بالنموذج إلى استغلاله لتدوين كل كشوفاته سواء في الماضي أو في الحاضر. فالمذكرات ليست لها حدود مكانية، بل يلعب التداعي دوراً في إثراء الرسائل وطرح المشاهد والصور والأفكار. والأماكن عموماً هي أماكن نفي وسجن، يستحضر السارد فيه مواقفهم وأفكارهم، مثل (سجن النقب، وعسقلان). وتلعب صور المدن بانوراما في ذهن الشاعر السارد، ومنها (الناصرة ـ الخليل ـ الكرمل ـ جبل طابور ـ مرج ابن عامر) وغيرها. فهي الإشارات التي تومئ للنماذج، وتحيل زمنهم إلى مجموعة ذكريات مريرة وعذبة. والباحث يوفر فضاءات القصيدة، لاسيما أن السارد شاعر يستذكر الشعراء الآخرين. إنها أماكن تنبعث منها القصيدة وينثال فيها الخيال، على العكس تماماً مما هو في نص (سجينة) حيث يكون الخارج هو الباعث لذلك والمتمركز في البحث عن المغيب في السجن. وهناك فعلان؛ أحدهما انطلق من المكان السجن، وهو ليس متشكل داخله، بل خارجه، لذا فهو رمزياً تفر منه. وهذا في ولادة (عايدة) لطفلتها (رجاء) ودفعها للعيش مع (أم صابر)، فهي ليست ثمرة السجن بل ثمرة من خارجه. كذلك رسالة (هادية) إلى (صابر) وتأشيرها إلى الكثير من المواقع والتطورات، خاصة (وادي الحوريات).

وهنا نلمس انفتاح الخارج نحو الداخل، لأنه في الأساس غامض بسبب تغييب الشخصية فيه، فهو مجهول مازالت الشخصية مغيبة.

في رواية (الحواف) نجد مجموعة أماكن منها (الدهيشة ـ المجدل ـ تل الزعتر ـ وادي الحنون) وغيرها. وهذه الأماكن هي ما تتحول عبرها الشخصيات وما تحمله من ذكريات. من الملاحظ في الرواية أنها تتمركز على ثيمة البحث عن مغيّب ـ حاضر، وحضوره غير المباشر يثير المواقف عند النماذج، لأنه أساساً يثير المراجعة الذاتية والسؤال. فالمراجعة هنا هي استقراء المواقف والأفعال بانفتاح الذاكرة واتساع رقعتها بحيث تستوعب وجودهم وتعوضهم عن الفراغ والدوران غير المجدي داخل الحيز. فإذا كان البحث مبعثه الرسالة أو الواقعة التي تركها (عباس) كإشارة ودليل

على الإثارة والتقصي، فإنها النتيجة محاولة لاستنهاض الذات للاستقبال والبناء والتعويض، وذلك بسبب غنى الشخصيات مثل (سروة ـ الحاج عبد النبي) وفرادة بنائهما وتشكلهما، ثم تأثيرهما على الشخصيات مثل (نادر ـ فؤاد ـ رأفت).

إن المكان يتمحور على فكرة الكفاح والنضال المسلح، وهو جانب مهم تناولته الرواية تزامناً مع انبثاق الانتفاضة في فلسطين، فتلونه بين القرية والمقبرة، السجن والجبل، أعطى للرواية ثراءً في المعنى، استطاع أن يبلور مشهد البحث لتركيز معناه. وهذا ناتج عن صراع الذاكرة والواقع عبر حيز المكان المحرك المركزي لمثل هذه التداعيات.

نلحظ أيضاً في رواية (جبل نبو) حيوية المكان وعلاقته بالذاكرة الفردية والجمعية، فهو يشكل العلامة المؤدية والباعثة للمفاهيم والرؤى. وهذا ما يجسده الحنين المتواصل إلى رموز ودلالته القدسية. فشخصيات الرواية كانت قد هاجرت عن المكان قسراً، لذا بقي الحنين إليه قائماً، وبقيت كل فعالياتهم موصولة بالمكان الأول، مكان النشأة على الرغم من انشدادهم إلى المكان الحالي. (فالسدير)؛ هي المكان الذي يتصل به حلم الشخصيات، وحنينهم إليه يتجاوز حالة التصور فيه، بل الفناء في الطريق إليه، (فبصرى) لم تكن بكل ما تحمله من خصائص أن تلبي الحاجة النفسية والروحية للنماذج، فكل ما يسعون إليه هو ربط الحلم بالفعل. ويبقى (جبل نبو) وأرض (مؤاب) أيضاً، لذا فالشخصيات تتطلع عبر هذا المقدس نحو مقدس ذاتي. فالأم تفنى في الطريق إلى المكان (السدير)، والأب يتطلع عبر (مؤاب) و(نبو) إلى (السدير)، فهو يراها بكل معالمها، كذلك الشخصيات التي تشكّلت في (بصرى)، إلاَّ أنها تتطلع إلى مكان قدسي مثل (السدير).

إن تجسيد المكان هنا هو تجسيد وتأصيل للأفكار المنبثقة من حركة حيواته، ومن حيوية أفكارهم أصلاً وتفاعلها مع بعضها، في صراع، بل في إثراء وتجسيد الأفكار. فالأسطوري غالب على الواقعي هنا ومجسد له. فما ذكره الابن عن الوثيقة التي دونها من حجارة الجبل؛ هي وثيقة تؤصل المكان، والاندفاع إلى مزيد من المعرفة والتزود بها هي دافع التجسيد والتأصيل للمكان، لأن ما دونه من الحجارة هو إشارة المكان وقدسيته، فمنه تنطلق المعرفة وعبره ينطلق الفعل المؤدي إلى (السدير) أرض الوعي واكتماله.

في رواية (عبد الله التلالي) يكون

البحث عن الشخصية من خلال البحث في المكان وخصائصه فـ (التلالي) كان داخل السجن أو خارجه فإنه يتصل مع المكان، ويتجسد وعيه عبره. فـ (الغزاوي) يعمد في هذه الرواية وفي رواية (الخطوات) إلى استحداث المكان من خلال دلالته وما يرشحه من معانٍ، فهناك أماكن متعددة مثل (سجن جاويد - الجزيرة - قرية الثاوي - ثملة)، وإذا دققنا في مثل هذه المسميات لرأينا ما يأتي:

فـ (سجن جاويد) مكان ضيق، لكنه ينفتح على معارف كثيرة، وهذه المعارف تتصل بالنماذج التي اتصل بها (التلالي) وهو بين ظهرانيهم، وهي معارف مُطورة لبنيته الفكرية، مضيفة لها وموسعة من دائرتها؛ خاصة إن من اتصل بهم، هم نماذج ذوات نفس روحي - ديني إضافة إلى كون السجن يشكل كوة لتبصّر الذات والآخر.

و(الجزيرة) هي مكان مفتوح إزاء مقارنته بالسجن، وكذلك قرية (الثاوي) مسقط رأس (مريم). أما (ثملة) فهي المكان الأساس لشخصية (التلالي) مقابل (سجن جاويد)، فهي مسقط رأسه. وقد اشتق (الغزاوي) اسمها من ظاهرة. فثملة من ثمالة، والثمالة هي الانتشاء ثم الارتواء، وقد أخذ الكاتب المعنى الثاني، فهي في نظره البيئة المروية، المستقبلة للحياة لأن الارتواء يأتي من الماء، وهو مبعث للحياة ومخصب لها، وبالتالي مرتبط بالمصدر كالنهر والبئر ودلالة كليهما في الموروث الشعبي والمثيولوجي.

من هذا نرى أن البحث عن الشخصية عبر المكان كان تجسيداً لمبدأ الباحث عن المكتمل والأصيل، فما دونه الصحفي في رواية (التلالي) هو محاولة لتأصيل الشخصية ووعيها ونقصد فكرها من بعد رحلة التقصي. بينما نقف على المكان في رواية (الخطوات) فنراه مشتقاً بالكامل من مخيلة الكاتب عبر دلالة المفردة اللغوية كما في (التلالي)، فبرغم تعدد الأمكنة، إلاَّ أن المكان الأساس يبقى الدال الأساس في الرواية.

فالجافنة هي المكان المركز في النص، وهو ليس مكاناً جغرافياً، بقدر ما هو مكان متخيل. فالجافنة هي (الإناء) أو (القصعة) التي يقدم فيها الطعام للجماعة. كذلك فهي تشير إلى دالية العنب في فلسطين. وكلا الدلالتين دلالة الوفرة والثراء والعطاء. فالجافنة في نظر البطل هي كتاب مفتوح بعد غياب.

عموماً نرى المكان في روايات (الغزاوي) يتميز بالفرادة والانتقاء المؤثر والاستحداث.

وهو دالة على معارف وتجارب غنية. وقد يطغى عليه مكان (السجن) بقدر ما يوسمه المكان المتخيّل والواقعي، لكنه في المحصلة النهائية مكان متفاعل مع ما يقابله أو يماثله أو يناقضه وهو المقدس والمؤمل، لذا فهو مكان خاص وذو طابع متميز.

رابعاً: الأسطوري والحكائي

لعل ما يميز روايات (الغزاوي) هو إحالة ما هو واقعي إلى أسطوري وحكائي. ففي الجانب الأسطوري يعمد إلى تفعيل المخيلة، وإبراز طاقتها في صياغة مفردات الواقع وإعطائها نوعاً من الفرادة، كذلك ربطها بما هو معتقد وموروث، خاصة المكان والطقس. هاتان المثابتان تحيلان وبفعل تأثير المخيلة إلى انبعاث علاقات جديدة تضفي على المعنى الفرادة التي تصل إلى حد القداسة، متأثراً في ذلك بالموروث أن بتأريخية المكان وطابعه الميثولوجي كأرض (مؤاب) و(جبل نبو)، وتأريخ الكنعانيين. وهذا التأريخ يرشح حالات وصور ومشاهد يعتمدها المؤلف ليشكل منها عالماً متداخلاً ينمّ عن بنى أسطورية خالصة.

أما في جانب الحكائي؛ فإنه يعتمد منحيين: هما النسق الحكائي، فيحيل السرد إلى بنية ـ روي ـ ، وبذلك يتحول الواقع بتفاصيله إلى مروية أو حكاية. أو أنه يعتمد الحكاية كنص مستل من الموروث، لتخصيب وإغناء المعنى داخل الرواية. فلو لحظنا بعض ما ورد في نص (سجينة)، لاسيما في رؤى الأم واستطراداتها الذهنية، ثم علاقاتها (بالحاج صادق) لرأينا أنها تجنح إلى مبنى ومعنى أسطوري، بالرغم من عدم التعبير مباشرة عن ذلك، فبحكم نشأتها وانتمائها الاجتماعي، وانطلاقها من خاصية المكان وتأريخيته، فإنها تفرز عبر سلوكها وتداعياتها مفاهيماً من هذا النوع. وبالتالي تشكل مجموعتها (الحاج صادق الحاج إبراهيم ـ المختار) ما يطلق لنظرتها العنان كي تعبر عن مكنوناتها ورؤيتها، بل اتساع مخيلتها لصالح الأسموري والحكائي.

وفي نص (رسائل لم تصل بعد، يكون أيضاً من انفتاح المخيلة السردية عند المدون. والشعر وواقع الشعر المادة الأكثر إخصاباً للمشهد الروائي هنا. فالسارد الشاعر يشكل مكنوناته التي هي حاضنة القصيدة. فعبر المكان الضيّق تنطلق مخيلته لتفادي الوقوع أو الاحتباس في

النمطية، بل الانفتاح هنا هو إجراء مخيلاتي لتجاوز المكان من خلال قنوات الخيال والتذكر وانفتاح عوالم ترتبط شعورياً بالأسطورة لتعبّر مجازياً عما وراء النص أو ما هو وراء اللغة.

ويتحقق الأسطوري والحكائي في رواية (الحوافّ) مما يبني السرد على شخصية المغيّب، إذ يضفي عليها شيئاً من السحرية المتأتية من الغموض الذي هي عليه، ومن الأنساق الذهنية التي تنثال حوله وحول تأريخه من أجل استجلاء شخصيته. فهو أشبه باللغز الذي يشغل الشخوص. ثم يبرز ذلك من خلال ما ترويه المخيلة عبر الأحلام. وهي في عمومها أحلام ذوات نسق مضطرب ومتداخل، تتخذ صيغة الأساطير في عدم انتظام معقوليتها وتراتبها ثم عجائبيتها، لكنها في الأساس هي استجابات لواقع غامض مغلق يجد متسعه عبر العقل الباطن من خلال الأحلام. أما فيما يخص الحكائي فيها، تندرج في ذلك على وفق منحيين هما: النسق الحكائي في صياغة الثيمة المراد بها تجميع المعنى، أو عبر مجموعة حكايات تختلقها المخيلة السردية لرفد المعنى المركزي في الرواية.

وتنحو رواية (جبل نبو) إلى محاولة أسطرة الواقع من خلال أسطرة الشخصية وأفعالها خاصة الطبيعة السحرية التي عليها (بنت المبروك) وعلاقتها بـ (مسعود الوالي). إن هذه الشخصية تمتلك قدرة أسطورية وسحرية عجيبة يؤم أهل القرية منزلها، ولها كرامات وتنبؤات. حاول المؤلف أن ينتج شخصيتها على وفق معارفه وقدرته الفنية في بناء مثل هذه الشخصية اللافتة للنظر سواء لأهل قرية (بصرى) أو لمتلقي النص. كما أن الأسطورة تتجسد عبر المكان، لاسيما أرض (مؤاب) و(جبل نبو)، وما يتطلعون إليه وإلى (السدير). هذه المسافات المكانية تقدم الرواية من خلالها سردية أسطورية متكاملة ورصينة ومعنى أسطورياً قادراً على صقل المعنى المراد من الرواية والحكائي فيها، كما في (الحواف)، لكنه أكثر بروزاً واستقراراً، إذ يتجسد في النسق الحكائي، وضمن تضمين الحكايات. وسواء في هذا أو ذاك فإننا نكون بطبيعة الحال أمام حكاية تروى لنا من مرسلٍ يجيد حرفة الروي والحكي، مستخدماً البلاغة الكامنة في معنى النص، معبراً عنه بأسلوب جذاب ورصين.

إن ثيمة النص أساساً مبنية على وثيقة أسطورية، معتمدة على مدونة (أنوما أليش) أو (قصة الخليقة). ومنها انطلق الراوي في نسجه أو سرديته التي تشعبت

لتؤسس أسطورة المكان والشخصية، كذلك أسطورة المعنى التي حققت ـ أسطرة ـ العلاقة بين الشخصيات والمكان.

في رواية (عبد الله التلالي) هناك مجموعة من السرديات التي ترتبط بالأسطورة معنى ونسقاً، فشخصية (التلالي) هي مركز هذه الأسطورة وروحها، لما يمتلكه من علاقات ترتبط أساساً بهذا المناخ. فإذا كانت علاقته بـ (يمام) مثلاً تنبعث من الروح الأسطورية فإنه يضيف إليها أيضاً خاصية الشخصية الأسطورية، فقد بنى عليها السارد حكاية طويلة سداها ولحمتها الأسطورة. ناهيك عن العلاقات والمعاني والبنى والأنساق الأخرى فـ (التلالي) يستشرف مثل هذه الأجواء في سجن (جاويد) ليؤسس على ضوئه عالمه الخاص، لاسيما ما كان ينسجه خيال (الرحيمي) من قصص، يستلهمها من الميثولوجيا موسعاً دائرته الدلالية.

وما يرويه (سعد الدين الوالي) يصب في ذات المحتوى الأسطوري الذي لا ينأى عن المخيلة السردية في الصياغة والاستحداث وإن اتخذ له ناصية الواقع، فالكاتب يعمد دائماً وينحو إلى أسطرة الواقع في كل رواياته ـ كما ذكرنا ـ وفي هذا النص نجده أكثر قرباً من هذا المنحى، وأكثر تخصيباً في ذلك.

وفي الحكائي نراه يروي حكاياته بشكل مباشر وهي كثيرة، استطاع عبرها أن يرصّن النص ويرتقي به. وهو ـ أي الحكائي ـ اعتمد كما هو شأن (الغزاوي) فيما يكتب على الإنسان والمعاني، لكنه حاول أن يجعل المعنى المضمر في الحكاية يندمج ويتداخل مع المبنى العام للراوية. بينما تعلن رواية (الخطوات) عن أسطوريتها انطلاقاً من المكان والشخصية وطبيعتها إلى ما هو أساسي في النص، ونقصد به علاقة الأم بالغائب. وهي في جملتها برزت على أساس أسطوري، لاسيما ولادة الشاة للطفل على سبيل المثال، أو قناع (حمزة الكاظم) وما كشفه من عالمين؛ هما في الأساس عوالم النموذج المركزي (اليوسفي).

أما ما هو حكائي؛ فإن الكاتب بالإضافة إلى استخدامه للنسق الحكائي لتجسيد مرويته إلاّ أنه أيضاً ضمّن الرواية ست حكايات مختلفة في المعاني، وذات صيغة معروفة، أي أنها مستلة من متن مدون، استطاع من خلالها أن يمنح المعنى بلاغة جديدة عبر دلالات الحكايات تلك.

نرى أن روايات (الغزاوي) عموماً كانت تنحو بالثيمات منحى أسطورياً وحكائياً اختلف في خاصياته من رواية لأخرى، غير

إن هذه العلاقة تنطلق أساساً من سردية ومعرفة خالصة، قادرة على استحضار مثل هذه المعارف وتمثلها في النص.

خامساً: المرأة ووظيفتها

تباينت علاقة المرأة بالشخصية المركزية في روايات (الغزاوي)، ومن هذا التباين تعددت وظائفها. فهي الأم والحبيبة ورفيقة النضال. وفي هذه المستويات مجتمعة أعانت البطل في فعله، وساهمت في احتضان حيثياته المختلفة. فهي العلامة الفارقة في حياته، والميزان الذي تتعادل عبره الكفتين. وبعضهن يشكلن النظير الفكري والمعرفي له. ونرى أن هذا التعدد يشكل الركيزة الأساسية في التباين الذي لا يهمش وظيفتها وفعاليتها بقدر ما يصعدهما بمثل ما يصعَد فعالية النماذج من الذكور، بل أحياناً يمركزها ويعطيها الأولوية. فلو نظرنا إليها في (سجينة) نراها الأم والأخت والحبيبة والزوجة. ولكل منهن فعاليتها وتأثيرها، سواء في النموذج ـ الرجل ـ أو رفد الرواية في حدثها كشخصية. فالأم هي مركز البحث والتقصي عن الابن، وهي المساهمة في تبني الهم الاجتماعي في القرية. بينما نجد الأخت (عائشة) تحمل من المعرفة ما يعينها على فهم الواقع وإسناد الأم التي قد تضعف أو ينتابها شيء من الحزن، بينما (عايدة) تتماثل سياسياً مع زوجها (سليمان)، يتقاسمان نفس ظروف السجن، فيما نلحظ (هادية) من تعيد لـ (صابر) عبر رسالة منها إليه، حالة التوازن من خلال وصف المكان وعرض خاصيات المعرفة والوعي. فهي النداء الذي يستعيد من خلاله السجين سيطرته على زمنه.

في (رسالة لم تصل بعد) تكون المرأة أيضاً (الأم ـ الأخت ـ الحبيبة)، فالأم هنا مغيبة جسداً، لكنها حاضرة بظلالها وتأثيرها على كاتب الرسائل. بينما نجد الأخت (أمينة) من يعوض عن الألم، ومن كان سنداً للسجين. فهو يوليها اهتماماً متميزاً في رسائله، ويعطيها تقييماً لدورها في تربيته من بعد رحيل الأم. وتبقى (ناهدة) التي يوجه بعض رسائله لها باعتبارها الرمز والعلامة التي ساهمت في رفد مسيرة السجين. فالمرأة شكلت مركزاً في الرسائل، سواء في توجيهه أو عكس ذكرياته معها.

وتتناول رواية (الحواف) المرأة أيضاً بعيداً عن التهميش، بل أعطتها دوراً أساسياً كدور الزوجة التي تعي القضية السياسية التي يعمل الرجل ـ الزوج ـ من أجلها، أو هي العنصر المؤثر الذي يحمل تأريخاً بالنسبة للراوي أو السارد، مثل (سروة)، فهي ليست في علاقتها بالنماذج من

الرجال، تنطلق من موقف رومانسي أو اجتماعي، بل من موقف فكري ـ سياسي ـ نضالي. لذا فهي إشارة إلى معرفة خالصة في حياة السارد المركزي. أما (فاطمة) فإنها الفتاة المستلبة وسط جو ومناخ الاحتلال. قدمها المؤلف كنموذج للفجيعة والتراجيديا.

وتبقى بمعيار الوظائف شخصية (سروة) كنموذج متميز في الرواية، وذلك لتشعب علاقاتها، ودرامية حياتها، كذلك أضفي عليها من إمكانية تشكلها الاجتماعي والأسري، لاسيما مع الأب، وابنها (غريب) والسارد. لقد حرص الكاتب على أن يعيد للمرأة دورها، وينمّي وظائفها ويحرص على الدقة في رسم شخصيتها.

في رواية (جبل نبو)، نرى أنه أعطى للمرأة دوراً كبيراً ومتميزاً. فإذا كانت الزوجة أم السارد ومن ارتبط بالمكان المصادر، فإنها بتطور فعلها داخل الرواية أصلها كعلامة تعي المكان ودلالته لتأريخ العائلة. وبهذا منحها النص قدرة الاتصال بالمكان (السدير) والفناء عبر رحلتها إليه من (مؤاب ونبو) مغادرة بذلك (بصرى). بينما نجد (بنت المبروك) علامة أسطورية، تشد عوالم الشخصيات الأخرى من خلال فعاليتها الطقسية وشعيراتها المتواصلة، بحيث أصبحت مركزاً سحرياً تؤم خيمتها النساء والرجال من أجل التعرّف إلى ذواتهم تارة أو لإزالة آثار التعطيل الجنسي عندهم تارة أخرى. فيما نجد في شخصية (مريم) أنموذجاً يقف مع النموذج المركزي (يوسف)، وهي سند معرفة خالص قبل وبعد ممارسته لعلم الآثار والتنقيب. إن هذه الأدوار المناطقة بالمرأة، قد صعدت النص عبر تصاعد الفعاليات الكبيرة فيه، الأمر الذي أعطى للمعنى العام صفات متعددة، منح من خلاله للمرأة خاصية مثيولوجية لشخصية (مريم) مثلاً.

في رواية (عبد الله التلالي) لم يؤسس السارد مكاناً سوى لامرأة واحدة لم تشغل حيزاً كبيراً، لكنه على ما يبدو كبيراً في معناه، فقد تعامل معه على نحو شعري خالص مبتعداً عنه ضمن مداخلات السجون والمنافي، لكنها تبقى تلك العلامة الفارقة في حياته.

ولعل رواية (الخطوات) قد حفلت بأدوار متعددة للمرأة، متمثلة في الأم والحبيبة والصديقة، لاسيما أن شخصية البطل هنا اتخذت لها مسارات متعددة ومتواصلة عبر استخدام القناع.

فهناك الأم الباحثة عن بديل ابنها القتيل لتحقيق المعجزة من خلال الأسطورة والسحرية. وهناك (هاجر) الراوي الحكيم والمسيطر على جميع تفاصيل حكاية

(اليوسفي)، كذلك (ميّ رسولي) وقدرتها على أداء فعل الروي عن البطل.

إن دور المرأة بالإضافة إلى دورها التأريخي مع (اليوسفي)، فإنها أيضاً استطاعت أن تدون - كصوت روائي - ما تعرفه عن النموذج المركزي بأمانة تامة، بحيث أصبحت الرواية عبارة عن سجل أمين لكل متعلقات الحياة في (الجافنة) لاسيما تأريخ (اليوسفي).

سادساً: المغيب والقناع ومركز السرد

تبدو حالة التغييب سائدة وملازمة لنص (الغزاوي). والعلامة المغيبة إما أن تخلقها السجون أو أنها تختفي بفعل قوة ضاغطة. ففلسفة الغياب تبدو إشارة تؤكد حالة - المخلص - في المثيولوجيا والأديان، ذلك ناتج من منحه صفات وخصائص رفيعة، ومقتدى بها، يذهب حيالها الخيال إلى مدى بعيد المسافة، فهو مترفع عن السائد، يؤشر ولا يظهر، يترك له علامات معينة أو أثراً يشير إليه، مما يثير السؤال حوله من جهة أو حول الظرف والزمن الذي يظهر فيه من جهة أخرى. وهو إنما يلعب دور المبشر في المحن أو في شدة احتدام الصراع، فيكسب فرادته ودلالاته. فالعقل الجمعي يعرفه ويشير إلى ما توفر من خصائصه، لكنه يبقى يتشوف للقائه المباشر.

إن هذه الصيغة قد وسمت نصوص الكاتب وتعدت أحياناً إلى أن يكون المكان هو المغيّب، بما يجري منحه سمات وخصائص تعطيه فرادته وتميزه. فلو لحظنا نص (سجينة) لتوقفنا عند (صابر) السجين الذي تبحث عنه الأم، دون أن تعثر عليه. إن العمل الجاري عن الغائب يصبح المركز في النص، إذ يقوم السارد عبر فعل ونشاط ذهن الأم أن يمنحه خصائص وسمات تضعه في مراتب السؤال. فعلى يده وحضوره تحسم الأمور وتستقر، وعبره تنجلي المشاهد لكنه يبقى سؤالاً دائماً يمور في ذهن الجميع، إذ يلحقه غياب (الحاج صادق) في المجهول بحثاً عن وجود وصيرورة أخرى. يتبعه من بعد ذلك (أم صابر)، وهكذا تترشح صورة المغيّب على هذا النحو أو ذاك.

في (رسائل لم تصل بعد) يكون المغيّب هو السارد أو كاتب الرسائل، فهو لا يظهر للعيان بل ما يظهر منه هو أثره في الرسائل. إذ يبدو متنوع التجارب، كثير العلاقات، لا تنقطع نظرته للواقع ولا دراسته له. يرى الحاضر قرين الماضي، والمستقبل يتوجب الدخول إليه من خلال النظرة الجدلية بين الماضي والحاضر. وكونه

شاعراً يبحث عن اكتمال القصيدة، فهو موضوع في أحضان هي أكثر نقاءً وترفعاً.. هي عالم الشعر، كلام الروح. ثم يعيّن الخلاص من خلال اكتمال القصيدة الذي هو اكتمال إنضاج الظرف الموضوعي للظهور، فهناك علامات يدخلها عبر رسالات الشعراء مكتوية بروح الشعر في الواقع، تجمعهم السجون والمنافي والزنزانات. هناك (المتوكل طه) في النقب و(ناظم حكمت) في المنفى و(درويش) و(راشد حسين)، وغيرهم، كل هؤلاء يشكلون الذروة والحتمية، لأنهم أطراف تسهم في اكتمال الظهور والانكشاف.

لقد اعتمد (الغزاوي) في هذا النص على فلسفة الغياب عبر فلسفة الظاهر واقتران المكشوف بالمغيب، تماماً كتطابق العلة بالمعلول. فإذا كان في (سجينة) يأخذ المفرد بخصائصه، فإنه في (رسائل لم تصل بعد) ينحو باتجاه الجماعة، ليجمع الخصائص، ويعني من خلال اكتمال القصيدة، إنضاج الضرورة. فظهور هؤلاء من السجون وعودتهم من المنافي يعني الخلاص وانفتاح المستقبل،لأن الحاضر سوف يستقر بحضورهم وتكشفهم.

في رواية (الحواف)، يكون (عباس) هو المغيب الذي يترك له أثراً في ورقة صغيرة يعين الزمان والمكان لحضوره. غير إنه لا يحضر، وبذلك يؤدي إلى:

أ ـ توالي الزمن وتواتر المكان، وحيرة السؤال في الظهور.

ب ـ أصبح علامة يشتد حولها الانتظار وتتوقف دونها الجهود في التقصي. ويغدو مدار الحديث والمؤجج للصراع.

ج ـ تتفتح من أجله الصفحات وتنشط المخيلة في رصد أي أثر بسيط يؤدي إليه.

ويبدو من خلال الأخبار والصور المستدعاة من الذاكرة أن لحضوره الوجه الأكمل للفعاليات الكبيرة والصغيرة، مما يحيله إلى مركز للبحث عن آثاره، وتقصٍ لوجوده، وإثارة صراع الذهن في الأسباب التي أشار بها الحضور والظهور، دون تنفيذ ذلك.

لقد حاول المؤلف في هذا أن يستخدم أسلوب التقطير أو الاقتصاد في منح المجموعة التي يهمها ظهوره بينهم دون الإدلاء بكل ما يتصل به. وهذه بطبيعة الحال مثال للسؤال، لأنها لا تعطِ إلاَّ نسبة صغيرة من الحقيقة. لذا فالدوران دائم للبحث عنه، وهي دورات زمنية مفعمة بالحركة والدأب. فالظهور إما أن يكون في المقبرة أو الجبل، في (الدهيشة) أو (المجدل)، لكنه

سرعان ما يغيب مع الجموع، فقد مُنح خاصية ميثولوجية خالصة.

ونلحظ في رواية (جبل نبو) أن المكان هو المغيب، فهو يحمل عناصر وخصائص وصفات ترقى إلى مستوى الفكر. فهو مكان يرشح علاقات إنسانية ويعطي حالة استقرار لأنه عودة إلى المهاد الأول، والوصول إليه لا يتم إلاَّ عبر مقدس، كأرض (مؤاب) و(جبل نبو)، حيث ينكشف كل مستور. فهو استقرار أرضي يحصل فيه العدل والطمأنينة وتسود فيه الأعراف والقوانين التي تراها هكذا (عائشة بنت المعطي) و(الحاج إبراهيم) فهو يحتوي ظلال من يحق الحق ويمحي الباطل. هذا الاستبدال هو صورة لاستخدام المرآة في عكس الصورة الأخرى للمغيّب، كما فعل في نص (رسائل لم تصل بعد)، حيث اعتمد على الخصائص التي أنتجها المكان. أما في (جبل نبو) فيكون المكان عاكساً لخصائص الآتي والمرتقب والمغيّب. فبتغيب المكان إشارة إليه وجوداً.

في رواية (عبد الله التلالي) يظهر (التلالي) نفسه حالة تغييب، يجري البحث عنه. لذا يكون أثره في الأخبار والسير هو السائد، والمكان مثل (ثملة) هو المؤشر عليه.. لقد اجتمعت.. كل هذه الفعاليات، بما فيها كتابة الرواية من قبل الصحفي بعد تسقط أخباره، علامة للبحث عنه، بل البحث عن الاستقرار بوجوده.

إن المؤلف لم يبن صورة (التلالي) عبر المخيلة، بل اعتمد الواقع كمصدر يسند الخبر والواقعة. والسرد بذلك يقتفي الأثر من بعد ذلك. لذا بقيت عملية البحث دائمة في النص. بينما نجد أن المغيب (اليوسفي) أو القناع (حمزة الكاظم) هما الإطار الذي تماهت داخله الشخصية في رواية (الخطوات). إن الشخصيتين تتحركان في الواقع وتعلنان وتخفيان وجودهما. لكن التغييب يستقر في أذهان الآخرين، فهو الفاني المستقر في مقبرة قرية (الجافنة)، وهو المتحرك في المنفى، والمتجول بينهما بقناع (حمزة الكاظم).

وهنا لا يجري البحث عنه فقط بل ما يجري هو اتباع أثره في الماضي عبر نماذج كـ (هاجر) و(زكية السلطان) و(ميّ رسولي). ولما كان غيابه واقعاً في نظرهم، فإن الأم يتحول عندها الأمر؛ من الواقعي إلى الأسطوري، حيث تتجسد عبر فعاليتها في قمع الغياب بالحضور، من خلال حكاية الشاة التي ولدت بشراً. وهو بمثابة الدليل أو المحقق لمتواصل المتوالية في الغياب والامتثال ـ الظهور ـ للمخلص من خلال اشتقاق نمط الحكاية أو الأسطورة واستبدال

عناصرها وإضفاء عناصر جديدة لإحيائها.

سابعاً: المبنى والشكل العام

لم يعتمد المؤلف في رواياته ونصوصه بناءً تقليدياً، ولا بنى سرد متوالية، بل واصل فعل التجريب في الكتابة الروائية مستخدماً شتى الأشكال والبنى، باحثاً عما يلائم موضوعاته وأفكاره، مستعيناً بكافة الأجناس الأدبية للارتقاء بنصه الروائي. لذا فتميز نصه متأتٍ من تميز بنائه وبنية النص الفكرية والفلسفية. وهو في هذا يقترب من صورة جامع النص، فالمتلقي يجهد نفسه لاحتواء الأجزاء والمفاصل وتقريبها من بعضها، بغية تمركزها في الفعالية المركزية والمعنى العام.

ففي نص (سجينة) يبدو البناء تقليدياً، لكنه في حركة وفعالية الأم ومتغيرات أخرى أبعده بنسبة عن تقليديته، فالسارد يداخل بين الصور والمشاهد، مغيراً الأماكن دون سياقها التراتبي، خدمة لتجميع المعاني المتوزعة هنا وهناك من هذه الفعالية أو تلك.

وعلى نفس المنوال، نلاحظ سياق نص (رسائل لم تصل بعد)، لكن بطبيعة الحال كان نمط الرسائل ما يبعدها عن تقليديتها، مستخدماً لذلك التداعي في استذكار واستحضار الصور والشواهد مما يرد ضمن الأخبار والمرويات، أو من معايشته داخل السجون، كذلك عمد إلى تضمين الشعر، لتعميق وكشف المعنى، لأن الرسائل عبارة عن سيرة قصيدة للسارد ـ الشاعر ـ من خلال موقعه عند الشعراء الآخرين.

في رواية (الحواف) اقترب المؤلف من رواية الأصوات، إذ ترك كل شخصية تسرد ما لديها وما تعيشه، مما يعمّق وجهة النظر، أو انعكاسات الصورة في المرايا، لاسيما أن الرواية تتناول موضوعة البحث عن المغيب. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن توظيف الحكاية نسقاً ومعنى قد أعان النص على النهوض بثيمته صعوداً. فالحكاية عنده علامة تصعيد للمعنى تضاف إلى بنية السرد.

ونجد في رواية (جبل نبو) أن الشكل الروائي على جانب من التقليدية، المبني على فصول تمنح معاني وصوراً تتركز في مركز واحد أو اتجاه واحد يرمي إليه السرد وهو كشف الطريق إلى (السدير)، المكان المرتقب. لكن المؤلف في هذا استطاع عبر بعض الاستخدامات والتوظيفات، أن يبعد النص عن النمطية فالأسطورة لعبت دوراً في خلقه، والمثيولوجيا عموماً بما تفرزه من مفاهيم وأشكال وطقوس، وبذلك الجهد في أسطرة المكان والشخصية. كذلك استعان

المؤلف كعادته بالحكاية كجزء من النسق العام للسرد. والحكاية أيضاً اتبعت نمط النسق والمعنى، وكلاهما أغنى السرد والمفهوم بطاقة من خارجه، تتفاعل بموضوعية مع داخله.

في (عبد الله التلالي) استطاع أن يستخدم بنيتين؛ هما: بنية خارج النص وأخرى داخله. ففي الأولى تتضمن عثور البطل على رواية تحت هذا الاسم، تتخذ اسمه عنواناً لها، وبهذا يشرح لنا كيف حدث هذا تتضمن عثور البطل على رواية تحت هذا الاسم، تتخذ اسمه عنواناً لها، وبهذا يشرح لنا كيف حدث هذا بالتذكر. فكشف عن المؤلف ـ الصحفي ـ الذي زاره في سجن (جاويد)، وكيف تقصى أخباره، بعد ذلك يكون قسم الرواية هو الكاشف عن خصائص (التلالي) ودأب الراوي في تقصّي فعاليات الصحفي وهو يبحث عنه عبر ـ قريته ـ، ومعارفه ليستكمل المشهد الروائي. لذا فإننا أمام بنية تقصي وبنية كتابة، وثالثها بنية تلقٍ. وهذا النمط يخص (التلالي) نفسه مطلعاً على الرواية، ويخصنا نحن باعتبارنا قرّاء لها. إضافة إلى استخدام أنماط القطع والمقاطع، والهوامش والاستدراكات، ثم تداخل الشعر مع السرد، حيث أشار إلى مصادره داخل المبنى الروائي.

كل هذه الاستخدامات أعانت النص على تجميع نفسه عبر مخيلة سردية راقية كسراً للرتابة، ومحاولة لإعادة المعاني التي تدور عليها رواياته ولكن بنمط وشكل جديد، فالشكل مرآة يمكن النظر من خلالها إلى المعنى من زوايا مختلفة. وهذا ما حاول (الغزاوي) أن يستخدمه في رواياته الأخيرة.

فـ (الخطوات) مثلاً ذهبت بعيداً في هذا الاستخدام، وجربت الأشكال والتوظيفات من أجل بلورة وترصين المعنى، ومن ثم عكسه. ليس بعيداً عن وجهة النظر. فالرواية استخدمت ـ القناع ـ، وهو نوع من إخفاء الشخصية مع بقاء حركتها وفعلها الدائم. وهو إنما يمارس فعل كشف المداخلات والتناقضات والسياقات الأخرى، سواء من القناع أو من الشخصية الحقيقية، أو ممن يحيطون به. فالقناع كصيغة فنية ساهم في بلورة وتصعيد البنى الفنية الأخرى.

هذا من جانب ومن جانب آخر اعتمد المؤلف على رواة اختلفوا في وجهات النظر وتباين الوعي عندهم، مما ولّد إفشاء صورة ومشاهد وذكريات تخص الشخصية الأصلية. فالرواة ساهموا من منطلقاتهم عكس ما يجري في واقعهم، وما جرى في الماضي. كذلك علاقة كل واحد منهم بـ

(اليوسفي) مركز الروي. هذه الاستعانة حولت النص إلى محكية توفرت لها عناصر الروي والسرد يضاف إلى كل هذا التميز في الشكل. وظف المؤلف الحكاية معنى بعد أن وظّف نسقها عبر الرواة، فإنه هذه المرة اعتمد ست حكايات مستلة من مصادر مختلفة من أجل التعبير عبر بنيتها عن بنية الواقع، ولم يبتعد عن الأسطورة أيضاً. وذلك في محاولة منه لأسطرة الواقع من خلال إضفاء ـ المعجزة ـ في ولادة شاة (عبد العاطي) وليداً بشراً.

يضاف إلى ذلك استخدام نوع من الأساليب التي تسفر عن تركيز المشهد عبر عنونة كالآتي: (ما لم ينسبه المؤلف لأحد/ ما ظنه المؤلف كلام الجافنة). وهي استخدامات ركزت المعنى وكشفت عما هو قريب من نهاية الشخصية والمشاهد التي طالما بقيت عند المؤلف معلقة، أو هي تنفتح على نص مرتقب.

ثامناً: البنية السردية.. وشعرية السرد

قبل كل شيء لابد أن نؤكد على أن هذا المدخل يتصل بشكل مباشر باللغة التي بدورها تكشف عن السرد والوصف، وبالتالي عن علاقتهما الأساسية بمكمن التخصيب في التعبير وهو الخيال أو ـ المتخيل السردي. و(الغزاوي) يتفرد بلغته بدءاً من مفرداته الدالة والمعبرة، ثم جمله القصيرة والموصلة والكاشفة. فالجملة عنده في علاقتها بالمشهد ليست علاقة كشف أو أداة فحسب، بل هي انبثاق من داخله، منصهرة في بوتقته معبرة عن أدق مكنوناته. فهي بهذا لا تشتغل في الظاهر المرئي من الأشياء بل بما هو متوار أو غير مرئي، فهي لغة ليست حيادية، إنما هي مساهمة في تفجير المشهد بهدوء من خلال استخدام المثل للمخيال. من هذه العلاقة السببية والجدلية، نرى أن بنى السرد اتخذت لها أنماطاً متعددة، لكنها تحدد في كونها تنتقي من الأفعال ما ينجز أو يعبّر بشكل سريع دون التفاف ودوران. كذلك العمل على تغيير أنماط السرد وذلك بالابتعاد عن توالي الأنماط التي تؤخر التلقي وتحدده والعبور إلى نظام الاختلاف في بنى السرد وتداخلها بما يوفر عنصر اليقظة في التلوين والابتكار. فالموت في النمط تبتعد عنه أنساق السرد ومستوياته عند المؤلف. وهذا لا يتم دون استخدامات وتوظيفات لشتى أشكال الأجناس ـ كما ذكرنا ـ كنسق الأسطورة والحكاية والرواة. لذا فاللغة وسرديتها مرتبطان باستحداث الأشكال التي تفعل داخل النص، وتنشط اللغة في حقل استقبال الجديد لكي تعكسه بنفاذ وتبصر.

وشعرية السرد عنده، ارتبطت بالمخيلة والوصفية. فالخيال عنده يصعد اللغة باتجاه شعريتها، لأنه يدخل عبر المخيلة إلى عوالم غير ملموسة أو مرئية، بل يجري الكشف عنها من منطلق البحث في الغامض والتقصي عن اللامرئي في المرئي من خلال منظار اللغة، لذا فمن غير الممكن أن يكون عنده السرد مراوحاً على وفق النمط الرتيب، إذ لابد من الارتقاء به إلى آفاق أكبر. وهذه الحالة ليست حالة قصدية، بل هي ظاهرة سحب المنظور إلى آفاق اللامنظور عبر المعينات الكثيرة ـ كما أكدنا ـ ومثل ذلك الأساطير والحكايات. ذلك لأن لهذين النمطين لغة خاصة ونسقاً وبنية خاصتين أيضاً، فلا يمكن التعامل معها على نفس المستوى، فالمخيال السردي ينشط ويتجسد عنده من خلال هذه الاستخدامات والتوظيفات.

إذ نلحظ في نص (سجينة) توزع السرد عبر تصعيد اللغة في مشاهد يتصاعد فيها الإحساس والشعور عند الشخصيات، هذا التصعيد يلعب فيه الخيال دوراً، لأنه مرتبط بصور الأشياء في الذاكرة، ثم بالتصور أو الشكل المؤمل الوصول إليه، لذا فنحن نقف على مستويات من الاستعارات والصور البلاغية المتأتية من خصوبة الخيال والقدرة الذاتية الكامنة في السارد أو في خصائص المشهد أو الظاهرة. في (رسائل لم تصل بعد)، يكون التصعيد بحكم طبيعتها ومن أسبابها ومسببها. فهي أولاً: رسائل تنتج داخل المكان المحدود ـ السجن ـ فلابد من أن تنظر وتتشوف الخارج عبر الذاكرة. وثانياً: هي عملية ترتبط بالجمال المرتكز في تقصي اللحظة الشعرية، وثالثاً: كون من يسببها شاعر له إرث شعري يظهر من خلال علاقته بالشعراء من جهة، وعبر ما يضمّنه من شعره وشعر غيره في متون الرسائل. لذا فتصعيد السرد نحو شعريته، هو حالة من الانطلاق والبحث عن حرية للكلام خارج المكان، بمعنى ينطلق المدون نحو الفضاء المفتوح، وبهذا ينفتح السرد على اللغة الشعرية لسبب ذاتي وموضوعي.

في (الحواف) تجسد الحكاية نفسها ومعناها؛ قدرات السرد الكامنة، أو حيوية السارد لاستخدام سردية شعرية خالصة. وهذا يتميز أو يظهر ويتجسد في المشاهد ذات التصعيد التراجيدي، إذ تتخذ اللغة لها مساراً ونسقاً خارج الممكن المرئي، فيلعب الخيال دوراً أساسياً في تشكلها وبنائها. وأيضاً ساهمت الحكاية ـ بما تحمله من معاني ومداخلات وسحرية ـ في تصعيد فضاء اللغة والسرد.

وتصعَد رواية (جبل نبو) لغتها وشعرية سردها عبر استخداماتها الكثيرة، سواء للمثيولوجيا والأسطورة حصراً، ثم الحكاية

وأنساقها، حيث تكون تشوفات الشخوص مبنية على ما تعززه هذه الاستخدامات. فالعوالم متغيرة، والمعاني متعددة، والاتصال الروحي بالشواهد والمشاهد محفوف أو مكلل بالنظرة والحس المثيولوجي الذي يفتح آفاق اللغة لعكس هذا المشهد أو ذاك، فهي عبارة عن مجموعة رؤى تطالعها الشخصية المرتبطة بالحلم والخيال، مولدة خصائصهما من القدسية التي تضفي على المكان، والطقس المقام حوله أو قريب منه، خاصة (عائشة) و(بنت المبروك). إضافة إلى أن الحكايات الموظفة في النص من بنات الخيال، متشظية من الذهنية والذاكرة المزدحمة بما هو روحي. لذا فالتصعيد للغة وبنى السرد يأتي استجابة لدوافع ذاتية.

وتكون رواية (عبد الله التلالي) بمجموع عناصرها وركائزها، معتمدة على بنية تخيل ليس في معانيها بل في نسقها وتشكل المكان فيها، كـ (السجن والجزيرة وثملة) فلغتها وسرديتها مستنبطة من بنائها المتداخل، ونسقه المتصل بفعل الانتقاء، لاسيما، أن (التلالي) أنموذج متميز ومتفرد. فهو إلى جانب كونه سياسياً، لكن تعامله مع أشيائه يبدو تعاملاً شعرياً خالصاً. فالسرد داخل متن الرواية، دوّن متن اكتشافها من قبل (التلالي) مبني على تعدد المستويات، حيث لا نجد ثمة استقراراً في ذلك.

فالمؤلف الخارجي ـ الصحفي ـ أعطى لنماذجه حرية التعبير عبر ذواتهم، (والتلالي) حذا حذوهم فكان له صوت في ذلك. هذا التلون مضاف إليه ما أضفاه الخيال على واقعية الأحداث لغرض أسطرتها صعّد مستوى اللغة والسرد باتجاه شعريته وتميزه وتنوعه.

ولعل تنوع وجهات النظر في رواية (الخطوات) باستخدام مرويات لرواة اختلفوا في الروي، لكشف ما هو مستور عن (اليوسفي)، ثم استخدام الحكاية عبر مناخها ومعانيها. كل ذلك أيضاً ساهم كما هو في باقي الروايات على تصعيد اللغة، وتشكل سرديتها خارج النمطية.

نرى أن (الغزاوي) في مجال البنية السردية وشعرية السرد في رواياته، يعمد إلى تصعيد ما هو مساهم في تحقيقهما، وذلك عبر الأسطورة والمثيولوجيا، والحكاية، أي محاولة تفعيل المخيلة السردية التي تعطي نتائجها في اللغة والسرد بشكل واضح.

من كل ما تقدم في فصل ـ الخصائص والسمات ـ كانت الفرصة قد أتيحت لنا للوقوف عند المرتكزات التي نجدها مهمة في روايات (عزت الغزاوي)؛ وهي مواطن

تتكرر في أعماله، ويجري الاشتغال عليها بتلوين وإغناء. فالكاتب يلاحق فكرة رئيسية تخص الوطن والأرض والتأريخ. وبهذه المفاهيم يدخل عالم الرواية متسلحاً بالمعارف الفنية والموضوعية من جهة، وبعقلية تبتكر الأشكال وتغني النص بالمعاني عبر مخيلة تسكنها حيوية الأساطير والحكايات والتأريخ والمثيولوجيا من جهة أخرى.

إن ما تقدم من وقفات ومسح؛ هي مداخل لا تقطع بالرأي بل تمهّد لما هو أكثر في الفصول القادمة من الكتاب، حيث يجري فحص هذه الثوابت على وفق سعتها وغناها ودلالاتها.

---

*فصل من كتاب عن أعمال الكاتب معد للطبع تحت عنوان ـ أنساق المعنى ـ.

❑❑

(مفترقُ المطر)...
للأديب يوسف المحمود..
قراءة في النص.. نمط الاشتغال السَّرديِّ.. الواقعية والظرافةُ..

يوسف مصطفى

1ـ مقدمة:

الحديث عن الأديب القاص والروائي /يوسف المحمود/.. يعني الحديث عن نمطٍ إبداعي له لغته، وظرافته، وعفويته، وصدقيته وارتباطه بمحيطة الروائي، وإحساسه الخاص المندمج بأبطاله، ونماذجهم الشَّعبية.. لكن الأروع والأجمل هو: الواقعية، والتوثيقية في الاشتغال على مفردات البيئة المحلية، وحراكها اليومي: أناساً، وحيواناً، وطيراً، ولغةً، وتفاصيل مروية عاشها، وشاهدها في محيطه وتحديداً قريته /كفر شاغر/ منطقة الدريكيش في أربعينيات، وخمسينيات القرن العشرين.. فالتوثيق الروائي للقرية الجبلية الساحلية في تلك الفترة: أسرةً، وعلاقاتٍ اجتماعيةً، وعملاً زراعياً، وعاداتٍ، وتقاليد، وطقوساً، وأغان، ومتولوجيات، ومشاهد، ويومياتٍ.. وتفاصيل تشكل كلها ذاكرةً شعبية، واستحضاراً إنسانياً وجدانياً لمرحلةٍ عاشتها هذه القرى في بيوتها الترابية، وحراكها الزراعي، في صباحاتها، ومساءاتها، وسمرها الصيفي، وأنسها الشتوي على المواقد الحطبية الأرضية، ودفئها الظريف.

كتب /يوسف المحمود/ المجموعات القصصية: /المفسدون في الأرض/ عام /1958م/ بعدها /سلامات أيُّها السعداء/ عام 1980، ثم /حارة النسوان/ عام 1988م.. وروايته المعروفة /مفترق المطر/ والتي صدرت بطبعتها الأولى عام 1983/ وطبعتها الثانية عام /2003م/ وفي أدراج مكتبة اليوم عدد من المجموعات القصصية، والروائية، المخطوطة، بالإضافة لديوانين شعريين /تي تي.. تي تي.. متل مارحت جيتي/ وديوان /سيدي بلعباس/ الذي نظمه في الجزائر، وكلها تحتاج للطباعة.

2 قراءة في النص:

مقاربتي اليوم هي لروايته /مفترق المطر/ الصّادرة عن دار النمير في دمشق في طبعتها الثانية لعام /2003م/... تقع رواية مفترق المطر في ستمئة صفحة من القطع المتوسط يبدأ الفصل الأول من الرواية بقول الكاتب ص/7/: (هي على فرس، وأنا على الأرض. وحدنا كنا نبكي بين تلك الجمهرة التي تحيط بنا. بعضهم كان ينظر فينا، وبعض يدير ظهره إلينا ولمَّا همَّت يدها بالإفلات من يدي.. تركتْ فيها منديلاً لم أعد أعرف لونه. ثم قلت قبل أن يتمكن مني البكاء: (كل ما أستطيع أن أودعك به الآن هو هذه الدموع التي تغرق هذا المنديل، وقد تجفُّ بعد ساعة و ساعتين... إلا أنَّ الأعماق التي بكتك بهذه الغزارة، بهذه المرارة لن تخلو منك إلى الأبد).

بهذا المطلع الروائي تظلُّ رواية /مفترق المطر/.. بهذه الزمنية الحسَّاسة، والدقيقة إنها لحظات وداع أخته /خاتون/ في أربعينيات القرن العشرين عندما زفَّت إلى مصياف /الديرة الشرقية/ كما يسميها /يوسف المحمود/ حيث تسمى وتربط المدن والقرى بجهاتها.

اختار /يوسف المحمود/ مكان وداع العروس، نهاية حدود منطقة /الدريكيش/ ما يسمى /بوابة عين الشمس/ بوابة /الديرة الشرقية/ إلى مصياف حيث ستعود /عرَّاسة/ /كفر شاغر/ إلى قريتها، وتتابع عراسة مصياف السفر بالعروس على ظهر الفرس البيضاء إلى منزلها الجديد. كان وداع العروس /بكائياً/ فهي الأخت الصغرى في البيت، وهي خادمة الجميع، وربما مورست عليها الأوامر، وسخرة البيت كلها.. وفي الوداع حضرت كل معاني الأخوة والحنان، وشريط ذكريات البيت ويومياته ودور /خاتون/ فيه.

هكذا أطلتْ الرواية /بفاتحةٍ وجدانيةٍ/، وتأثرٍ خاصٍ قد تجف دموعه (لكن الأعماق التي بكتكِ لنْ تخلوَ منكِ إلى الأبدِ). ص/7/.

لغة المطلع الروائي، ولوحة العروس على الفرس، والأخ على الأرض، ودموعٍ الوداع، والناس ينظرون... والبعض غير ناظرين.. هذه الصورة قدمت وجدانية خاصة، ورسماً توثيقياً.. للحظة الوداع، وصدقيةً عفويةً، وفاتحةً روائيةً، وحراكاً صورياً.

في مسار النصِّ الروائي تظهر شخصية /خاتون/ أكثر من أخواتها الثلاث الأخريات كانت /خاتون/ مغلوبةً على

أمرها.. على كتفها يقوم قسم كبير من أعمال البيت، والرعي، وكان شعرها المجعد والكثيف جزءاً من مشكلتها.. حتى مشط العظم الأبيض المعروف كانت تتكسر أسنانه دون سلوكه وتسريحه.

المشهد التراجيدي الثاني في هذا الفصل هو موت /حبوب/ إحدى أخواته يقول في وصف الجنازة: ص/8/: (أبي يسير في كوكبة من الرجال، وأمي مسنودة بين اثنتين من خالاتي الستِ، يتحركن في كومةٍ من النساء.. كنعاجٍ اشتدَّ بها الحرُّ وأنا كأني واحد من صبيانِ الضيعة الذين يجتمعون في الأعياد، والمآتم، والأعراس دون أن تكون إليهم حاجة) يتابع حال حزن أمه.. (كانت تبكي بجنون الأمطار الموسمية، وكانت أكثر من امرأة: تقول لها: (يا حيف عليك، يا أم محمود! الحصة الكبيرة.. الحمد لله لا تزال معك بسلامة إخوتها، وسلامة زوجك) ص/9/.

في وصف حالة إغماء والدته حزناً على شقيقته /حبوب/ ص/9/ (ثم أبصرت بها تحمل إلى ناحية، ينضح وجهها بالماء، وامرأة تتناول بصلةً، تنزع قشورها، وتقطع رأسها، وتفركها أمام أنف أمي ذي الطول المناسب، وعيناها الزرقاوان لم يعد يبدو منهما غير ما يبدو من زورقٍ لا يدل على غرقه إلا مزقٌ من شراعه فوق الماء). ص/9/.

في هذين المشهدين الصُّوريين يحضر /يوسف المحمود/ حال الأم الثكلى فهي على طريق الجنازة بين أخواتها الست وحالهن (كنعاجٍ اشتدَّ بها الحرُّ)، وحاله طفلاً في الجنازةِ غير مكترث به كطفلي في مأدبة لم يدع إليها.. ثم حالة إغماء الأم، والمعالجة بشميم البصل كعلاجٍ شعبيٍ معروف، وقبلها أدبيات الخطابٍ النسوي للأم، ودعوتها إلى الصبر، وأن الله هو الرازق والمعوض.

في هذا النص حضرت /أسلوبية الظرافة الوصفيةِ/ عند /يوسف المحمود/.. فنساء الجنازة يحطن بالأم، ويتحركن /كالكومة/ تعبير الكومة أي الكمية المتراكمة فوق بعضها.. /ثم هم كالنِّعاج التي اشتدَّ بها الحرُّ/ أما هو في الجنازة فكالولد في مأدبة لم يدع إليها.. ثم إسعاف الإغماء بالبصل كممارسة طبية شعبية.. هذه الأسلوبية عرفتها كلُّ الأعمال القصصية والروائية /ليوسف المحمود/ وهي سمة نفسية يحملها. فقلبه فرح، ويملك في أسلوبه الكتابي نوعاً من /الفلاش الرائع/ في الإضاءة على المشهدية الوصفية التي يشتغل عليها.. ثم العفوية الصَّادقة الصادرة

عن رؤية فنية لكيفية التقاط /المفصل الهام/ في الحدث، أو المشهد السردي الذي يغني النص، ويميزه ويعطيه نمطه وخصوصية ظرافة الكاتب.. ثم القدرة المفارقة عند يوسف المحمود /في الربط بين /التراجيدي، والكوميدي/ في نصه القصصي، أو الروائي. فهي خصوصية أسلوبية لديه لها مفرداتها، وقاموسها، وإيحاؤها الفني.

في متابعة اشتغالاته الوصفية لاستحضار الحراك البيتي والريفي ومفرداته في تلك الأيام /أربعينيات/ القرن الماضي يتحدث عن /الجرة/ يقول: (كانت الجرة الطرطوسية تأخذ مكانها إلى يسار الباب من الداخل، على مرتفع كسنام الجمل، وتتكئ على حجرين تتقارب رأساهما من الأمام ثم ينفسحان إلى الوراء بحيث يبدو فم الجرة كفوهة مدفع مصوب من واد إلى سفح جبل ومن تحتها قطعة (بلان) تقيها الاحتكاك بالحجرين، وتمنعها من التوحل).. ص/12/.

في مفارقة الظرافة لديه يتحدث عن أخته الصغيرة /خاتون/ عندما تكلف بجلب ماء الشرب من الجرة ذلك /بالجامة النحاسية الكبيرة/. مكلفة من إخوتها، كونها الصغيرة، ويمكن تكليفها يقول: (عندما تندب إلى جلب الماء... إمَّا أن تكون الجرَّة طافحةً لا تستطيع إحناءها من عنقها بيدٍ واحدة فاليد الثانية تمسك الجامة... والتدبير هو أن تنبطح عليها، وتدفعها بقوة صدرها، أو أن تتعلق بأذنها، وتحاول أن تنيخها كالجمل الصعب.. وإمَّا أن يكون الماء لا يزيد عن نصف الجرة أو ربعها، ولكنها تشدها بقوةٍ.. وفي كلتا الحالتين: إمَّا أن يندفق الماء بلا وعي، وإمَّا أن لا ترجع بأكثر من نصف الجامة، وقد تكيد لها المصادفة فتسقط هي والجرة على البلاطة المرصوفة في مدخل الباب، أو أن يعاقبها الماء باندفاعاته فيأخذ الجامة ويسقطها على البلاطة، فيضاف إليها بقعة جديدة من تلك البقع التي فرَّ عنها الطلاء الأبيض (القصدير) وصارت زرقاء كما لونها الخارجي). ص /12/.

هذه التفاصيل في مشهدية سكب الماء من الجرة، والجرة في /معلافها/ كما كان يسمى أي حاضنها الحجري المغطى /بالبلان/ للوقاية من الاحتكاك بالحجر، ثم التفصيل في وضع الجرة بين الامتلاء أو نصفه، وشدِّ الطفلة للجرة، وصعوبة ذلك حال امتلائها، وتدفق الماء سريعاً منها، والعودة بنصف /الجامة/ أو انحدار كامل

الماء حال قلته من الجرة، وتطايره من المصرف الحجري، ثم إمكانية انفلات /الجامة/ على الأرض وتهشمها، وقد تسقط الجرة وتكسر، أو تشعر ليوضع لها جبيرة أسمنتية.. هذه قضايا نعرفها في منازلنا الرِّيفية الترابية في خمسينيات القرن الماضي.. لكنَّ العبرة هي التوثيقية لهذه /المشهدية البيتية/.. الجرة ومشكلة سكب الماء منها خصوصاً عندما يتقاعس الكبار، ويكلف الصغار بجلب الماء من الجرة، ثم التفصيل الحركي لحالات الجرة، وكلها تحمل صوريتها، وظرافتها، لكنَّها أيضاً تخبر بنمط /السلوك العائلي من تكليف الكبار للصغار، خصوصاً الإخوة الكبار لأخواتهم الصغيرات، وموقع الأنثى الخدمي في المنزل، وواجبها في أداء حتى أعمال قد لا تحسنها جيداً.

يتحدث /يوسف المحمود/ عن /المكبَّة/ المصنوعة من أعواد الريحان، وحجمها الكبير وكيف كانت ترفعها /خاتون/ وتسندها على رأسها من طرف، والطرف الآخر على الأرض، وهي تأخذ الأواني بيدها لتضعها تحت /المكبّة/ حمايةً لها من الذباب أو القطط وغيرها.. وقد تسقط /المكبة/ وتودي ببعض الصحون وهنا تحصل المفارقة ويكتمل المشهد الكوميدي بغضب الأم وضربها /لخاتون/ والدعوة بحرق عظام من صنع /المكبة/ والرجل لا ذنب له فيما حدث، سوى متانة صنعه /للمكبة/ وقوتها وثقلها.

يشير /يوسف المحمود/ للملاعق الخشبية/ (الخاشوقة).. وتشكيلتها في مكانها صدر تابوتٍ القمح (عنبره الخشبي).. ثم هناك (الخيمة) /مدة اللباد/ التي ينام فيها الجميع جنباً إلى جنب/ وقد يأتي (الهرُّ) لينام عند أطراف خيمتهم.. إلى حلب البقرة، والحاجة لمن يمسك بالعجلة ويساعد الأم في ذلك.

يقول في متابعاته ليوميات المنزل: (ذات يوم تقدمت بما يشبه التسلل إلى الصندوق.. امتدت يدي إلى العمق المعلوم.. لكنها لم تصب شيئاً من /البرتقال/ الذي كان الأب قد جلبه لنا من /طرابلس/ فقلت.. أين ذهب بالبرتقال؟.. ردت الأم.. برتقال ماذا يا بني ألم تأكلوه؟ مثل أولاد العالم أنتم.. إذا ما جاءتكم فاكهة أكلتم بها شهراً؟). الخ.

/المكبة/ كانت براد الماضي لكنها كبيرة وواسعة، وثقيلة، ورفعها عن الأرض يحتاج الجهد. الملاعق الخشبية الكبيرة المعلقة على صدر عنبر القمح وكل يعرف ملعقته، الخيمة اللبادية في زاوية من البيت، والجميع نسق نيام فيها، والهرُّ، والهرة في جانب منها، وهناك إيقاظ الأولاد للأم ليلاً

لقضاء حاجاتهم في زاوية من الدار حتى في أيام الشتاء، البرتقال الذي لا يراه أبناء القرية إلا نادراً عند ذهاب الأب إلى /طرابلس لبنان/ لبعض حاجاته، وهو الإسكافي في القرية.

هذه التفاصيل، هذا اللمم اليومي اشتغل عليه الكاتب كثيراً في سرده الروائي، واستحضره بحركاته، ونبضه، وإيقاعه، وحميمة مكانه، ونمط همومه.. ثم الومض المفصلي الهام في الحدث، ومفارقته، سقوط المكبة على رأس خاتون.

بيات الهرة في فراش الأولاد.. التهافت على حبات البرتقال في يوم واحد. إنها فرصة الحاجة، والحرمان الريفي للفاكهة في تلك الأيام.

في اشتغاله الروائي على البطلة /خاتون/ أخته، وما تعانيه يتحدث عن ولادة طفلة جديدة في المنزل: (وانضافت مهمة جديدة إلى /خاتون/ صارت هي الأم الثانية للطفلة عليها في السهرة أن تأتي بالتراب الناعم المنخول المخزن في (السدون)[30] تعرضه للنار بعد أن تضع فيه نعل فرس عتيقاً ثم تضعه في /الخرقة التي تلف بها الوافدة الجديدة/ لكنها كثيراً ما كانت تنسى نعل الفرس في التراب فلا نفاجأ إلا بزعيق الطفلة الحثيث.. ثم ولولة أمي لهذه الخلقة (الغشيمة) ص/18/.

خاتون تحضر سطول الماء من نبع القرية، وهي التي تبحث عن الدجاجات العائبات اللواتي يأكلن ويبتن في المنزل لكن يضعن البيض عند الجيران، وهذه مشكلة كبيرة كل يوم. في ظرافة /يوسف المحمود/ الرائعة وفي موضوع /الدجاجات العائبات/ يقول (أكلهنَّ ومبيتهن عندنا، وبيضهن عند الجيران، كأنما يستضيعن بنا البيض.. أما وجهة نظر الدجاجات فربَّما كان تصرفهن هنا اعترافاً بجميل ديوك الجيران عليهن فنحن رغم حرص أمي الشديد على أن تحتفظ لهن بـ (ريِّس)[31] يسدُّ لهن الحاجة الغريزية. قلما يبلغ ديك عندنا سن الرشد. كيف يلم بنا ضيف، فلا نذبح له ديكاً؟ بل دجاجةً بياضةً إذا تعذر الحصول على ديك!؟) ص (18).

خاتون (هي التي تحمل الحطب عصر كل يوم إلى التنور.. عليها أن تنتظر حتى يأتي دورنا في الخبز.. فالحارة تفخر دلالة على اتفاقها أن فيها تنوراً واحداً، ورحىً

(30) هذه العملية هي لتدفئة بطن الطفلة شتاء (والسدون) هي وعاء نضع فيه بعض الحاجات في زاوية البيت مغطى بالطين وملاصق للجدران الطينية.

(31) الريس: هو الديك الوحيد بين دجاجات المنزل.

واحدة.. ولها كلب واحد).

خاتون تكلف في ليالي الشتاء إحضار البصل الأخضر من الحقل للمنزل رغم المطر والرّياح فالوالد يحبه إلى جانب الطعام... ثم هي التي تكلف بإيصال العشاء إذا كان جيداً إلى الجدة (أمّ الأم).. التي تعيش مكفوفة عند ابنتها (حمامة).. أحياناً تخطئ فتذهب بالطعام (إلى أمون أو مزنة بدلاً من الجدة مع أنه لا يفصل دارنا عن دار الجدة إلا زاروب الحارة). ص /19/.

في هذه الإطلالات السّردية يتابع الكاتب يوميات المنزل، وحراك /البطلة التراجيدية/ /خاتون/ فهي من يحضر لفيفة التراب الدافئة للصغيرة، ومن يحضر الحطب إلى التنور وينتظر الدور، ومن يأتي بالبصل الأخضر من تحت الدار، ومن يوصل بعض العشاء للجدة، وقد تخطئ فتوصله إلى آخرين.. وهي من يذهب للبحث عن بيضات الدجاج العائب.

هذه الإيقاعات جميعها وباللغة السردية العفوية والفصحى لكنها الحاملة /لحميمية/ الخصوصية المكانية وذهنيتها وأنماط حراكها، يتحرك الومض الظريف في أدب /يوسف المحمود/ فالدجاجات ربما تضع بيضها عند الجيران اعترافاً بفضل ديكهم في إرواء غرائز دجاجاتهم.. هذا النوع من التأويل للمسارات السردية يستحضر وقوفاً خاصاً. كيف يفكر الكاتب وأين يذهب به التوظيف الروائي؟

في تقديري أراد بهذه أن يشير لقضايا عاطفية حياتية قد تذهب حتى بالكائنات العاقلة لتقديم الكثير والتضحية به أمام غرائزها.. أما شرود /خاتون/ والذهاب بطعام العشاء إلى عجائز في القرية غير الجدة فهو مؤشر تعب البطلة، وعدم رغبتها وعدم اكتراثها وانتباهها لما يقال بسبب كثرة أعمالها وتكليفها.. لم يترك حدثاً صغيراً أو كبيراً إلا واشتغل علي مشهديته إحياءً، وإضافةً، وتنويراً مشهدياً حمل الصدقية، واستثمار /اللحظة الحركية/ وإيقاعها.. هذه المشاهد اليومية لحراك المنزل والبيئة قد تمر عادية عند الكثيرين.. لكنها في المخزون الروائي، والأسلوبية السردية، و/فنية الاشتغال على الحدث/ أياً كان حجمه، استطاع الكاتب استثمار الحدث، واللحظة، والحركة، والومضة وكشفها وإضاءتها، وإضفاء /دراميةٍ/ خاصة عليها بنمط سردي حمل خصوصيته، ونبضه، وزمنه، وتوثيقيته الذهنية، والتاريخية وهي قضايا أتقنها المؤلف إنها جزء من تكوينه الثقافي، ووعيه الاجتماعي للمحيط، وحراكه، وناسه، وكيف يعيشون إنها البيئة،

ومحيطها، والقرية وتفاصيلها الاجتماعية، والواقعية الفاعلة المطورة للحدث باتجاه إخراجه من روتينه وعاديته، وتحويله لحدث له /مشروعيته الروائية/. أبطال /يوسف المحمود/ أبطال شعبيون من محيطه، وبيئته، وهمومهم هي هموم الحيز الاجتماعي الفلاحي الزراعي الذي كانوا يعيشونه. لم يستخدم /التخييل/ لصناعة أبطاله أو أحداثهم.. بل تعامل مع أبطالٍ شعبيين حقيقيين ومع أحداثهم اليومية، ولغتهم، فوثق لعادات،وتقاليد، ووعي معرفي له زمانه، ومكانه هذا التوثيق التاريخي الاجتماعي للحياة وحراكها في أربعينيات القرن الماضي، للقرية الجبلية الساحلية الزراعية، وطقوسها، وعاداتها، وأغانيها، وحكاياتها، ومخزونها الشعبي بأفراحها وأتراحها حملته رواية مفترق المطر باستطراداتٍ طويلة، وتفصيلية. وفي تقديري غدت الرواية مرجعاً لمرحلة زمنية لها دفؤها، وأجواؤها، وذهنيتها، وأنماط حياتها وحتى لغتها من خلال الكثير من /محكيات الألفاظ/ ودلالتها.

في متابعاته ليوميات المنزل، والقرية يتحدث عن تربية /دودة القز/. وكان موسمها رئيسياً للسكان في تلك الأيام، وتجارة الحرير رئيسية، ومتداولة، وقرى الجبال الساحلية بأغلبها كانت تعتمد على هذه التربية.. شهري نيسان وأيار. غذاء دودة الحرير هو /ورق شجرة التوت/...

فبعد قطع الأغصان عن الشجرة، أو الأوراق عن الشجرة تحتاج عملية /الفرط/ ورقة ورقة لتوضع غذاء للديدان يقول: (حاولت أمي أن تحملنا شقيقي وأنا على القيام بمهمة فرط الورق.. لكنَّ النوم أعذب ما يكون في شهر نيسان وأيار.. والنوم سلطان، فما إن تجلس إلى كومة الورق، ونفرط مالا يملأ فم أحدنا مرتين حتى نلتوي فوقه نائمين.. وعندئذ تشحطنا ناحيةً وتقول: متى كان لي حظ من أبيكم ليكون لي حظ منكم... خزيت العين.. يا أولاد العالم لا يتركون لأمهاتهم شغله... إلا أنا فقد بلاني الله بخلقة لا تنفع إلا في الأكل!) ص /21/.

في محاولات تحريض الأم زوجها لمساعدتها في العمل رحمةً بها، ومقارنة بين الرجال الآخرين الذين يعاونون نساءهم تقول الزوجة /خضرة/: (الشغل جوهر بني آدم.. لكنه يردَّ دون أن يرفع رأسه من كتاب ينظر فيه: (أخذت من هذه الجوهرة ما كفاني.. قضيت عامين عسكرياً في الحرب العالية الأولى.. وقبلها ما كنت أترك موسم شغل في لبنان يفوتني جلست اثنتين

وثلاثين سنة أسكافياً على هذه الكرسي.. اغتربت مرتين في الأرجنتين.. أفلا تتركون لي البقية الباقية من العمر؟ أصرفها في العلم؟ شغل دنيا لم يعد لكم في ذمتي) ص /22/.

وأنا اشتغل في قراءة نصوص /يوسف المحمود/ ألمس في هذين النصين حجم ما كانت تعانيه المرأة الريفية في تلك الأيام.. فمن أعمال البيت التي لا تنتهي إلى أعمال البرية التي تمتد طيلة فصول العام.. حراثة الأرض بالمحراث الروماني القديم، ثم حصادها بالمنجل.. ودراستها على النورج، وتزريتها اليدوية بالمزراة، وغربلة حبوبها، وتعريضها للشمس لتصلب، وتتعقم قبل تعبئتها.. إلى البقرة، والمواشي، والماعز ورعيها وإطعامها، وحلبها، إلى التنور وخبزه، إلى البيت ونظافته. عام كامل، ولا يهدأ حراك المرأة بين بيتها وحقلها ليلاً ونهاراً.. قدم الكاتب أنموذج أمه /خضرة/ الوحدانية فالأب عاد من مغتربه زاهداً فانصرف للعبادة، وقراءة القرآن، والأولاد لا يعتمد عليهم.. /خاتون/ وأخواها حيث البنتان الأخريان تزوجتا وغادرتا المنزل، والأم متشبسة بأرضها وبقرتها، وتربية دود الحرير، وكلها أعمال تحتاج جهد الليل والنهار.

البطلة /خضرة/ هي أنموذج ريفي يحمل خصوصيته، وصلابته، وإصراره، وهمته، له لغته، وحراكه وجرأته وخشونته أيضاً.. أما /خاتون/ فهي الأخت الصغيرة، وهي في موقع الضعف ويجب أن تكون في خدمة الجميع.. والأخوان ليسا في موقع الحماس للعمل، يبحثان عن بعض اللعب، واللهو، وربما الصَّيد، وفسحة أوقات الشباب وتمضيتها. وإذا ندبا إلى العمل تعاجزا، أو ناما على الورق كما في حالة فرط /ورق التوت/.. وإذا ذهبا إلى الحصاد تركا السنابل على الأرض ليضيع قسم منها، ولتتبعثر شمائل الزرع.. وتأتي الأم تجمعها من جديد.

المسألة تعود هنا للذهنية /الذكورية/ السائدة، والدونية التي كان ينظر فيها إلى /المرأة/ إنها جزء من المنزل وأدواته، وأنها سلعة، وأداة بيد الرجل، وعليها الطاعة والتنفيذ وهذا واجبها ولا أجر لها.. إنها الذهنية الشرقية، ومخزونها الإرثي التاريخي في النظرة للمرأة ودورها.. هذه الذهنية، وهذا السائد الاجتماعي قدمه /يوسف المحمود/.

بهذه الأنماط السردية الواقعية.. اشتغل على يوميات الأسرة القروية.. منزله وأهله، قريته ومحيطه.. دخل في تفاصيل حراكية،

وجزئيات يومية أغنت مساحة الفضاء الروائي لديه: واقعية اللغة، والاشتغال على /اللحظة المفارقة/ في الحدث الروائي أعطى نصه ألقاً خاصاً، ووهجاً معيناً، وإلفاتاً منبهاً يغني مشهدية الحدث، ويبهره بنكهة خاصة من الظرف، والإضحاك وهذه /الأسلوبية/ خففت كثيراً من إيقاع الرتابة، بالإضافة إلى كون كل /حدث/ يحمل حركةً، ومفارقةً كوميدية خاصة لونت إيقاعات الحدث، وارتقت به فنياً، وأكسته بريقاً، وهذه قضايا أتقنها الكاتب، واستطاع توظيف لحظتها بما يخدم نصَّه الروائي.. بهذه القدرة على قراءة الواقع على قساوته، وفقره، وضيق مساحته. استطاع الكاتب توسيع مساحة الحدث، وإعطائه نمطه الاجتماعي، ودلالاته الإنسانية، وقدرة التأثير في نفس القارئ، فغدت أحداث الرواية نماذج حراك اجتماعي يتجاوز حدود محيط القرية، ويأخذ صفة التأثير في المحيط الإنساني من هنا قال عنها الكاتب الكبير (الطيب صالح): (إن رواية (مفترق المطر) عالمية في كل المقاييس).

3ـ مسألة الحوار واللغة في الرواية:

كانت حوارات الرواية بين أفراد الأسرة الأم وأولادها، الأم والأب، حوار نسوة الحارة، حوار الفلاحين في سهراتهم حول المواسم وهموم الأرض والزراعة. ما سأقف عنده هو: حوار الأم مع البقرة (الترجمة الذاتية).. عندما تأتي الأم لتحلب البقرة. يبدأ ذلك برضاعة العجلة لأثداء أمها لتحن الأم وتطلق حليبها، يكون ذلك حوالي الدقيقة.. وعندما يبدأ إدرار البقرة تربط العجلة قريبة من البقرة لتأنسها أمها، وتلحسها، وتداعبها. وتبدأ الأم بحلب البقرة، لكن سرعان ما تمنع البقرة حليبها (ترفعه) حيث أدركت ذهابه لأناء وليس للعجلة، هنا تطلق الأم العجلة ثانيةً لرضعة قصيرة فيدر الحليب، تعود الأم لحلب البقرة، ما إن تبدأ حتى ترفع البقرة حليبها من جديد وهكذا يزداد غضب الأم وتبدأ معركتها مع البقرة يقول الكاتب: (صوتٌ حاد.. سرعان ما يتمزق.. نيرانه كشظايا زجاج تغرس في جسمٍ خرج صاحبه من الحمام لساعته.. ولن تقف دون القلب. لابد لذلك الغريب من أن يتساءل: من هم هؤلاء الذين تنازلهم هذه المرأة؟ من هو الذي تجرعه هذا العتاب؟ مع من تتشاجر؟ وكم هي مظلومة) ص/28/.

تستأنف الأم صراخها مع البقرة: (آه يا بقرة المحروق... لا رحم الله آباء الذي أورثنا جنسك.. رديء.. فكيف يورثنا إياه.. عند العلف لا يوجد أكبر من كرشك. تل تبن

يا بقرة الكلاب.. لم يطقطق المزراب ومنه قشة واحدة.. قرنة حشيش يابس.. أربعون قفة بعردود.. ستون حملة ذرة بيضاء نقلتها على رأسي وكتفي من مسيل القاق.. كل هذه التهمته مثل الغولة!

ورق التوتات التشريني.. أغصان البلوط، والزنزرخت، وورق التين اليابس.. كله في هذا الكرش.. بلاه الله بالفزر.. ثلاث تنكات كرسنه.. كلبه كبيرة لا تأكل التبن بلا كرسنه.. ما نفع هذه كله.. مثل بقر العالم أنت تحلبين.. خزيت العين.. سطلاً عشية وسطلاً صباحاً.. والله والله يا محروقة النفس لأبيعنك.. ومن عسى أن يشتريك) ص/ 29/.

(لن أبيعك إلا للذبح.. هل أغش الناس فيك مثلما غشنا ابن محروق الآباط فيك. الآن لو يأتي /علي السخي/ ابن الخنازير.. مثل عزرائيل ساعة الشدة لا أحد يراه.. آه لو أراك ساعة تذبحين.. ما شاء الله يا بقر العالم تحت النير من الطلوع إلى الغروب.. وتحلب الواحدة قدر ما تحلبين ثلاث مرات!.. لا يبكين أحد إلا على حظه.. لا رجل الحمد لله كرجال العالم، ولا الولد مثل أولادهم.. والبقرة هل تكون إلا لأصحابها ـ رحم الله المثل.. (كل شيء على بابه شبيه بأصحابه).. يا بقرة الكلاب ألا نعلفك؟

ألا نؤويك؟ ابنتك فيها شعرة زائدة لترفعي لها الحليب. تخافين أن تطلع نحيفه.. فلا أحد يتزوجها) ص: 29 ـ 30/.

في الوقوف أمام هذا النص الحواري بين الأم /خضره وبقرتها/ وقد حجبت البقرة حليبها لابنتها، فالبقرة مسألة أساسية في المنزل، وحليبها قوام غذاء المنزل: الحليب، اللبن، القريش، الزبدة، المتبلة، الخ.. فكيف إذا منعت البقرة الحليب. في الألفاظ المستخدمة: بقرة المحروق المحروق هو صاحب البقرة، من حرقت نفسه وعظامه. نوع من الشتيمة، والنعت ليس للبقرة مباشرة بل لصاحبها سواء من باعها أو من يملكها إنها لغة الغضب والانفعال.

تستعرض الأم ما تقدمه البقرة.. فالتبن تل كبير.. /لم يطقطق المزراب/ أي أكلته كله قبل قدوم الشتاء. /قرنة/ حشيش والقرنه هي الزاوية الكبيرة في بيت العلف الريفي حيث يوضع الحشيش اليابس في جهة، والتبن في جهة، وبقايا نباتات الذرة وغيره في جهة أخرى. /ورق بعر الدود/ هو بقايا ورق التوت اليابس وعروقه مع فضلات دود الحرير.. وخلاصتها ورق التوت، وكانت تستخدم في علف الحيوانات أيضاً.

/الزنزرخت/ شجر معروف تأكل

أغصانه الحيوانات /الكرسنة/ نوع من حبوب العلف كالجلبان، والبازلاء في الشكل. /محروق الآباط/ نوع من الدعاء لمن باع البقرة وغشها، والآباط المقصود السواعد.. أي محروق السواعد، دعاء بالموت وعذاب القبر وجهنم لمن باع هذه البقرة، ولآبائه أيضاً.

هذا النمط من الحوار قدمه الكاتب كثيراً في روايته.. بين الإنسان. وحيوانه، ومفردات بيئته.. فهو نمط استحضاري لمواقف، وقضايا، ومآزق يعيشها الفلاح مع محيطه..

قد تكون قضايا صغيرة في نظر القارئ لكنها كبيرة عند الأسرة الفلاحية، وحاجاتها، وما نراه صغيراً من أحداث، ووقائع تكون كبيرة في محيطها. لذلك في قراءة الحدث الروائي يجب استحضار مناخاته، وزمنه، والذهنية التي تحكمه، والمصالح التي تساهم، وتؤثر فيه.

لقد تحولت البقرة لإنسان يعي، ويسمع، ويحاور، وتوجه له التهم، ويهدد بالعقوبة والذبح لحجبه الحليب عن صاحبته.. ثم المن والكلام فيما أكلته البقرة من أعلاف وأنواعها: التين، ورق التوت، ورق البلوط، ورق الذرة، بقايا علف دود الحرير، الحشيش، الكرسنه الخ.. ثم هناك عامل الغيرة، والحسد القروي، ومقارنة /خضرة/ بين بقرتها وأبقار جيرانها.. فلا بقرتها كبقرة جيرانها، ولا زوجها كأزواج جيرانها، ولا أولادها كأولاد الفلاحين الآخرين طاعةً وعملاً.. إنه مأزق البطلة /الأم/ خضرة، وحجم حصار الواقع لها بسبب حجم العمل، وتراكمه، ولا من يعين، وإذا قدمت /خاتون/ بعض الخدمات ففي كل خدمة نقص، ومشكلة وكذلك الأولاد، ثم زهد الأب وعزوفه عن أي عمل أو مساعدة.

حملت لغة حوار البطلة /خضرة/ مع بقرتها خلاصةً كبيرةً لمأذقها ووحدتها ولا من يعين.. وصل خطابها للبقرة لحد الشتيمة: بقرة المحروق ـ الكلبة بنت الكلاب ـ محروق الباطات دعاء بحرق جهنم لمن باعها.. التهديد ببيعها للذبح وبلغة التشفي والشماتة.. المنة والأسف على التعب، وما استهلك من العلف دون المردود المطلوب.. ثم هناك ارتفاع الصوت، وصياحه الحاد خارجاً من الأعماق يحمل انفعال البطل، وفقدانه التوازن، وصيحات الإفلاس التي تنتهي بضرب البقرة بالعصا أو الحجارة انتقاماً وتفريغاً لحالة سيكولوجية /نفسية/ فقدت فيها توازنها، وفقدت حيلتها في استرداد الحليب من البقرة، وعامل الزمن يحاصرها، فالأعمال كثيرة، ولا تستطيع

الاستمرار في استدرار البقرة عن طريق الإرضاعات القصيرة للعجلة.

جمعت لغة الحوار: بين الفصحى وبين الألفاظ المحكية - هذه /المحكية/ أغنت فضاء النص الحواري، واكسبته واقعية خاصة، وحميمية زمان اللغة، ومكانها، وجهة صدورها - الأم البطلة، وانفعالاتها، ومعاناتها وتجليات ذلك في لغتها وعراكها مع حيواناتها، ومفردات محيطها.. فغدت البقرة خصماً ودار هذا الحديث الذاتي بطبيعته الصوتية، وتعبيراته الانفعالية.. وموقع صدوره النفسي، وحالة إفلاس البطلة.

في التعابير جاءت: بقرة المحروق - الكلب ابن الكلب - لم يطقطق المزراب - بلاه الله بالفزر - يا محروقة النفس - ابن محروق الآباط - كلبة نشوارة - ابن الخنازير - كل شيء على بابه شبيه بأصحابه - تخافين أن تطلع نحيفه فلا يقبل أحد أن يتزوجها.. والمقصود بالعبارة الأخيرة العجلة فالأم لم تدرك أن المسألة هي /حنان غريزي/ بين البقرة وابنتها، هذا التعلق الغريزي قادها لرفع الحليب حفاظاً به لابنتها، لكن الأم أدخلت معادلة أخرى بنوع من السخرية.. وهو تسمين العجلة لتحلو ويسهل زواجها... هنا تأنست العجلة، وغدت فتاة تهتم بها أمها لترويج زواجها.

في دراسة الإيقاع العام لهذا التعابير، ومواقع صدورها: بقرة المحروق: دعوة لحرق عظام صاحبها أو بائعها في النار - لم يطقطق المزراب: تعبير رائع لدلالة قدوم الشتاء وهطول المطر - ابن الخنازير: والخنزير في موقع النجاسة والتحريم وينعت به الساقط من الناس وهذا سقف في التعبير لدى البطلة ورؤيتها لمن باع البقرة وغشها فهو الخنزير نجاسة - بلاه الله بالفزر: والفزر هو التفجير والانفلاش ثم الموت كلياً واختناقاً إنه تعبير حقدي تجاه البقرة، وما أكلته في جوفها. هنا إيقاع كلمة /الفزر/ تمثل إيقاع الانفجار والتشظي، والهلاك - محروق الآباط: أي محروق اليدين وهما الجزء من الجسم لكن الدلالة لكل الجسم فاليدين موقع الحركة والفعل وبالتالي موقع التعبير الحركي للأوامر العقلية.

هذه اللغة الشعبية غنية في دلالتها، قوية في تعبيرها، عفوية في صدورها. تحمل بجدارة انفعالات بطلها، ومأزقه، ومستوى معاناته في مسرحه اليومي، وحراكه البيتي، والزراعي.. وثقت هذه اللغة لمرحلة، ويوميات، وذهنيات، وعادات، ومشاهد، وبيئات، وأنماط اجتماعية في اللغة والتعامل فهي أرشيف ومرجع لمن يريد دراسة مجتمع

القرية الجبلية الساحلية وتحولاته كأحد المناطق الريفية في قطرنا وبيئتنا.. واليوم غابت غالب هذه القضايا ودخلت أنماط من الحداثة، والمنازل، والشاشات، وتطورت أدوات العمل الزراعي، وتغير نمط المجتمع الريفي فلم يعد زراعياً بل غزته الوظيفة، والتطوع في الجيش، والحرف، والعادات الجديدة وما يتبعها من مظاهر اجتماعية. من الطعام إلى الأفراح والأتراح، والمناسبات، والتعامل وغيرها.

4ـ في الرؤية النقدية للرواية:

في تقديري قدمت رواية /مفترق المطر/ نمطاً روائياً خاصاً في أنموذج /الرواية الريفية/ كما قدمت زماناً خاصاً هو ثلاثينيات، وأربعينيات القرن العشرين.. وقدمت مكاناً معروفاً هو قريته /كفر شاغر/ منطقة الدريكيش.. فالعمل الروائي هو من بيئته، ومشاهداته، ومخزونه المعرفي، والاجتماعي.. أبطاله في الرواية هم أسرته، ومحيطه القروي. ساحات الحراك هي القرية ومحيطها الزراعي.. في اشتغاله على المكان، وتقسيمه الجغرافي للمواقع، وأسماء العيون: عين داود ـ عين الشكاره ـ عين الخشب ـ في تسمية الكلاب: غضب ولهلوب ـ أسماء المواقع: بيدر الشكاره ـ خرنوبة كذا ـ دلباية كذا ـ جورة ويسيف ـ الشقفه ـ جورة الخرنوبه ـ جورة النمر ـ أقول: في مسألة المكان قدم القرية كجغرافية وكأنها /قارة/ أو مساحة كبيرة يعرف الجميع أسماءها ومواقعها.. إنها /القرية الوطن/ الذي تحدث عنه /يوسف المحمود/ فأرخ لناسه، ولمواقعه، ومحطاته الزمانية، والمكانية...

ـ البيئة الاجتماعية: التي قدمها هي فلاحية مسالمة لا يوجد فيها مسافات طبقية أو صراعات فنسقها الاجتماعي متقارب، تحكمها عادات، وتقاليد وأعراف، ومجتمعها مسالم وإيماني، وقدري ـ في أحد حواراتي معه حول /العفوية/ في أبطال الرواية ومجتمعها لم يوافق على العفوية بمعنى البساطة وأشار إلى أن هؤلاء كانوا: أبطالاً ألمعيين صقلتهم يومياتهم، ومعاناتهم، البيئة ضيقة نسبياً لكنه قدمها في روايته، واشتغاله على التفاصيل وكأنها مجتمع كبير، وقدم هموم نماذجها وكأنها هموم إنسانية عامة، وربما ذلك وارد بمستوى أو بآخر.

ـ في الوصف: كان الوصف مادياً حسياً، مشاهداً، حاول تقديم الكثير من المحكية المفصحه لتسهل فهماً. هذه أخذت عليه لكن في تقديري حملت /حميمة/ خاصة، وأنماطاً في المزاوجة السردية بين المساحات الكبيرة في الفصحى، واستخدام

بعض المحكي الذي يقرب المشهد ويزاوج بين البطل ولغته بنوع من الواقعية.

ـ الإنسان: الذي قدمه /يوسف المحمود/ إنسان متشبث بأرضه، مضح في سبيلها.. عفوية العلاقة بين الفلاح وأرضه.

ـ والده: كان نموذج البطل الزاهد المنصرف لعبادته.. أمه /خضره/ كانت أنموذج المرأة الصلبة، المواظبة، الحريصة، القوية أيضاً، والراغبة في السيطرة، والقيادة.

ـ في اشتغاله على الحدث امتلك قدرة فائقة في توظيف /اللحظة الكوميدية/ والمفصل الظريف المفارقة في الحديث.. ما أغنى الحدث، وأضفى عليه وبهره، وجعله أكثر حيويةً وفعلاً وإلفاتاً.. وهذه خصوصية امتلكها /يوسف المحمود/ في كل أعماله: الاشتغال على المفارق الاجتماعي ولحظته، وحسن توظيفه، دون مباشرة أو حشو للموقف. بل يأتي في سياقه الطبيعي، وانسيابيته في مكانها.

ـ وثقت الرواية للكثير من /الأغاني، والأمثال الشعبية، والعتابا/ مثال لبعض أغاني الحصاد:

ورِّعْ ورِّع يا زعري
ويا قليلْ ويا مرعي
زرعتكْ شتوي ما دقتَكْ
زرعتكْ صيفي شوي.. شوي

في أغاني البقرة وخطابها: ولقبها (حموره):

حمُّوره يا حمُّورهْ
وبعين الله منظورهْ
هالليه فرحة خضورهْ
بتحلبْ مُولي الطنجورهْ
حموره.. يا أصيلهْ
بالدنيا مالك مثيلهْ
بالمرعى مانك أكيلهْ
بالزرع أنتِ مفطورهْ

ـ هذا الفولكلور جميل ورائع، وهو يحمل تعبيرية بيئية، ووصفية، ويمثل نمطاً اجتماعياً وثقافياً في خطاب المحيط ومفرداته حتى حيوانه. فالبقرة محمية بنظرة الله ورعايته، وحليبها سيكون وافراً وهذه أمنية يتمناها الفلاح دائماً، والمفصل الظريف في الأهزوجة هو أن البقرة ترغب رعاية الزرع /الأقماح/ وسواها أكثر مما تحب الرعاية في المرعى ربما أكل الزرع أسهل لها..

في أغان العرس:

جيناكم جيناكمْ
لا تقولوا ما جينا
قولوا لأم العريس

تفرش وتلاقينا

ترد أم العريس:

أهلا فيكم يا ضيوفْ عزاز

يا طيور القطا ويا فراخْ الباز

أنتو العزيزين

وجايين من بلاد اعزاز

لولوليش

ولولوليش هي (الهنهونة) كما تسمى وهي نوع من زغاريد النساء..

الإشارة لدور أم العريس، ولاستقبال ضيوف العرس، وأهل العريس، وموقعهم هو العزة والاحترام.. وهي أنماطٌ معروفة في الضِّيافة القروية واستقبال القادم فكيف إذا كان خطيباً أو طالباً.

ـ في موت أخيه: /محمود/ قدم تراجيديا رائعة بدأت بإصابته /بالهوى الأصفر/ التفوئيد، ولا طبيب في أوائل أربعينيات القرن الماضي، ولا حيلة إلا في النذور، والدعاء، وزيارة الأولياء، والصالحين، واستخدام التراب، وقطع القماش من على أضرحتهم طلباً للتبرك والشفاء، الولد في الفراش على الأرض، والناس يأتون ويذهبون والأب يبتهل لله طلباً للشفاء، والتحسن البطيء، والانتكاس.. وأخيراً الموت الصباحي، وأذان الوالد أمام الدار إعلاماً، والجنازة، وخروجها ووضع الأم ومحاولاتها الهبوط في القبر. كانت ملحمة جنائزية أتقن الكاتب وصفها، وتصويرها مع حال البيت، والبخور، والآذان، والقرآن، والدعاء، والمواساة وغيرها.

ـ هذا الحدث المركزي أتقن الاشتغال عليه وهو يحتاج بحثاً خاصاً عنوانه /التراجيدي في رواية مفترق المطر/.

ـ أخذ على الرواية طولها، واستطراداتها التي قد تملُّ القارئ غير المختص بأمثال هذه المتابعات. ثم الإغراق في الكثير من لمم القضايا وجزئياتها، والاشتغال على التفاصيل فيها.. وقد يرى ذلك البعض نوعاً من الاستطراد الروائي الذي يخدم الحدث وينميه ويوسع مساحته.

ـ لا تحمل الرواية تنامياً في الحدث الروائي /الصعود/ والذروة، مما جعلها رواية التصوير، والوصف، والاستحضار، والتوثيق، والتفصيل أكثر مما هي رواية الصراع، وتنامي الأحداث، وخواتمها.

ـ كانت الواقعية حاضرة، أغنتها الظرافة، والطرافة، وخففت من جفاف الواقعية.

ـ رواية /مفترق المطر/ عملٌ له موقعه الروائي، وله خصوصيته، ودفؤه، هي رواية التموج البانورامي /الكوميدي، والتراجيدي، والواقعي الاجتماعي، والفني/ في القرية ومحيطها.

ـ أخيراً /يوسف المحمود/ ابن القرية

/كفر شاغر/ وهي تتكئ على سفحها المطل على أفقٍ شرقيٍّ يستقبل مطلع الشمس. خرج /المحمود/ من أفياء أشجار الخرنوب، والبطم، والبلوط، والسنديان.. خرج من ظلال الصخور.. من أنغام سقسقة /عين داود/ .. من غضار جبل /كفر شاغر/.. من ضفاف مزرعة بعوي، وعتابا /يوسف بعوي/ راعي الضيعة، وأنغام أرغول /علوش النزهة/ عازف الحي.

- يوسف المحمود تسكنه البساطة، والواقعية، ورائحة الشيح والطيون، والزعتر البري معجبٌ بالأبطال الشعبيين، وبالكثير من نماذجهم.. قدَّم /شخصية يوسف السمعول/ الذي فاق بخله بخلاء الجاحظ وموليير حيث كان يضع الرَّوث على خضره وأشجاره في الحقل لكي لا يأكل أحد منها في غيابه، ويعود هو ليأكل منها بعد غسلها بهذه العوالم كلها، والكثير غيرها.

كتب رواية /مفترق المطر/ يوسف المحمود يفوق الثمانين من العمر، ولم تر بعض أعماله الطباعة والنور. هو أبيٌّ ومتعفف، وقانع، ولا يدعي، وهو في موقع البساطة، والتواضع دائماً.

- هو أنموذج أدبي في مقارباته، وكتاباته.. ودعوة لإقامة تكريم له قبل الرَّحيل.

❑❑

قراءة في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي.

الخطاب الروائي النسوي بين (أنا) الكاتبة و (هو) البطل

هند سعدوني ـ الجزائر

نبحث عن تمظهرات "الأنا" الكاتبة – أحلام مستغانمي نموذجا– في رواية "ذاكرة الجسد"، التي كان بطلاها" خالد" و "حياة". و نبحث كيف تنظر المرأة–الكاتبة إلى البطل الرجل في الرواية، و كيف ينظر هذا الأخير إلى البطلة المرأة في الرواية ذاتها، و لكن تحت مراقبة المرأة المبدعة.

وقبل البدء يستوقفنا هذا الأمرفي محاولة تعريف هذا الكتاب : رواية "ذاكرة الجسد" : قلم المرأة الذي قال كلمة الرجل.(و القلم مذكر و المرأة مؤنث، أما الكلمة فمؤنثة و الرجل مذكر. و كثير من الناس يعتبرون المرأة جزءاً لا يتجزأ من المجتمع، و لكن لا يعتدون كثيرا بقلمها. في حين يرون طبعاً الرجل الجزء الآخر للمجتمع، أما كلمته فهي التي لابد أن تكون الأقوى و الأبرز من شخصيته. و من حيث لا يدرون هي المؤنث تحظى بالعناية و الاحترام).

خـالـــد:

شخصية محورية، تمثِّل الماضي و التضحيات الصادقة في سبيل الوطن، كما تُمثِّل أيضا المعاناة على جميع المستويات و الأصعدة: السياسية و الاجتماعية و النفسية و التاريخية.

هذه الشخصية المتميزة بالثراء و التّجذّر في آن، إذ إنها الشخصية التي احتوت –أو على الأقل– قد تعرّفت على الأنا/الوطن و الآخر/المنفى. التي مارست الثورة و عاشت الفنّ، و كلاهما تمرّد على أشكال الحياة الروتينية. كما قُلنا أنّها متجذرة؛ حيث إنها تمتلك الماضي إلى جانب الحاضر المعيش. إنها شخصية المجاهد في حرب التحرير الجزائرية، فهي ليست شخصية لقيطة كما عوّدتنا معظم الروايات على ذلك، بل إنّ تاريخها معروف لدى الجميع.

لكن، كل هذه المميّزات من ثراء و تجذّر وقيمة تاريخية، لم تمنع من بروز

شخصية "خالد" المترددة، هذا التردد الذي اعتراه لزمن طويل واستمر: "حان لك أن تكتب..أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل. فما أعجب ما يحدث هذه الأيام !

و فجأة يحسم البرد الموقف، و يزحف ليل قسنطينة نحوي من نافذة الوحشة، فأعيد للقلم غطاءه و أنزلق بدوري تحت غطاء الوحدة."[1]

و قد يكون أحد أسباب التردد قائماً من التناقض الكامن داخل كل شيء فينا و حولنا، و"عالم الرواية، ينهض من أعماق التناقض، القائم بين مجموع كليّ ثابت، و تاريخ متغيّر(...) و قد تحوّل في مفهوم البطل إلى كيان إشكالي يحمل في طيّاته عالمين متناقضين، عالم القيم الإنسانية المثالية الثابتة، و عالم الواقع التاريخي المتغيِّر."[2] و من الأسباب الأخرى، لأنه كان في حياته كل حياته: "العاشق الخجول"، "المحبّ المتواري"و "المتيّم الخائف". فهو الذي عشق الجزائر حدَّ إهدائها أطراف جسده، لكنه في الآن نفسه هو الخجول أمامه و المستحي من طلب حقوقه، كما فعل غيره. ثمّ إنه المحبّ لـ"حياة" حدَّ الجنون، لكنه المتخفي في صورة الأب التعويضي، الذي كان من المفروض أن يهبها حبًّا أبويا، لا عشقًا قيسيا.

و في كلتا الحالتين، لم يكن "خالد" سوى المتيّم الخائف دوما من ردّ الفعل، من المستقبل، و أكثر من ذلك، من استيقاظ الذاكرة –ليست كل الذاكرة– التي تفرض عليه بجلالها نمطيّة محددة و وظيفة معيّنة في الحياة و في علاقته بـ"حياة".

تختار الروائية لهذه الشخصية المميّزة من بين الأسماء اسم "خالد" – و هو الذي سنأتي على التفصيل فيه لاحقا–، و تضعه –عند لقائه بـ"حياة/أحلام" للمرّة الأولى/الثانية– في سن الخمسين، و هو الشيء الذي يجيء التصريح به على لسان "خالد" نفسه: "الكتابة ما بعد الخمسين لأوّل مرّة.. شيء شهواني و جنوني، شبيه بعودة المراهقة."[3] و يقول في موضع آخر و هو يتحدّث عن حبّه المتأخر هذا: "و لكن عبثا كنت أحاول الوقوف في طريق ذلك الشلاّل الذي كان يجرفني إليك بقوّة الحبّ في الخمسين، بجنون حبّ في الخمسين، بشهيّة رجل لم يعرف الحبّ قبل ذلك اليوم."[4] إذن حالة حبّ متأخّرة خلّفت حالة نفسية متوترة و غير سويّة.

لتكون بعدها البداية في نسج خيوط هذه الشخصية بدقة و تفصيل، و في إظهار العقدة الأولى في حياته ألا و هي " اليتم"،

حيث يتحدّث في الرواية عن وضعه الاجتماعي، و تحديداً الأسري، حين التحاقه بالثورة: "إنّني ربما كنت الوحيد الذي لم يترك خلفه سوى قبر طرّي لأمّ ماتت مرضاً و قهراً، و أخ فريد يصغرني بسنوات، و أب مشغول بمطالب عروسه الصغيرة.

لقد كان ذلك المثل الشعبي على حقّ"

إن الذي مات أبوه لم يتيتم..وحده الذي ماتت أمّه يتيم.

و كُنت يتيمًا..."[5]

اليُتم، هذه العقدة الأولى و الأبدية في حياة "خالد" هي التي دفعت به للبحث عن بديل تعويضي عن هذه الأم، فسمح للوطن أن يتبنّاه ابناً صالحاً مدافعاً عن حرمة حدوده و قداسة تاريخه و شرف مكانته "لم أعد أتنسب إلى أحد غير هذا الوطن."[6]لكن هذا، و هذه الأرض، لم يكن لها إلاّ أن تهبه الأسى و الحزن و الكفن، أو كما يقول الشاعر أدونيس:

"عجباً هذا الوطن.

كيف لا يكبر في أرجائه غير الكفن..."[7]

" فهل غدت الأرض العربية بدورها، أماً غادرة، تتقاسم مع الآباء الطغاة متعة الاستحواذ بقتلنا؟ لكنها مثلهم، تستكثر علينا موتاً فردياً كريماً..."[8]

كما سمح "خالد" لنفسه أيضا أن يرتمي في حضن "حياة" الابنة، و التي تحوّلت في نظره أُماً عطوفاً، بل أكثر من ذلك، كان لا يرى فيها غير صورة أمّه "أمَّاً" فعلاً، بسوارها الذي يُزيّن و يقيّد معصمها و لا تملُّ منه أبداً، و بقندورتها العنابي، التي كانت رمزاً لقسنطينة في شكل لباسها التقليدي: "...فقد كان فيها شيء من (أما)"[9] و لكن "حياة" لم يكن في استطاعتها أن تكون كذلك: "كيف حدث يوماً ..أن وجدت فيك شبهاً بأمّي. كيف تصوّرتك تلبسين ثوبها العنابي، و تعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطليّة الطويلة، تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟ أيّ جنون كان ذلك..و أيّة حماقة "[10]

أمّا العقدة الثانية في حياته فكانت هي: "<u>التّشوّه و العطب</u>"، يقول "خالد" في الرواية: "أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسيّة ذراعه، و في المدن المغلقة قلبه..." [11]فبعد مشاركته في حرب التحرير الجزائرية، و في سن الخامسة و العشرين، و بعد إصابته و انتقاله إلى "تونس" للعلاج، يتقرر بتر ذراعه، كسبيل وحيد لإنقاذ حياته، ممّا يُسبب له معاناة نفسيّة شديدة: "كنت أشعر، لسبب غامض، أنني أصبحت يتيما مرّة أخرى.

كانت دمعتان قد تجمّدتا في عينيّ. كنت أنزف، و كان ألم ذراعي ينتقل تدريجياً إلى جسدي كلّه، و يستقر في حلقي غصّة، غصّة الخيبة و الألم، و الخوف من المجهول."[12]

بتر الذراع سيتسبب في عاهة مستديمة، تستقر الذاكرة للظهور في كل حين: ".. .وبذاكرة تسكنها لأنّها جسدك. جسدك المشوّه لا غير."[13]

كل هذه العوامل أسهمت في بروز شخصية مشوّهة الجسد، مبتورة الطفولة، معطوبة الأحلام. و كل هذه الصفات، هل بإمكانها فعلاً أن تجعل من "خالد" بطلاً ؟ نصرّح هنا أولاً بإشكالية الشخصية الرئيسيّة أو البطل، "بأي معيار نحكم برئيسية الشخصية أو بعدم رئيسيّتها ؟(...)و نحن في ترتيب الأهمية للشخصيات أبعدنا التواتر من الاعتبار(...) من أجل ذلك نميل، في تحديد مركزية الشخصية، إلى درجة الوظيفة التي توكل إليها في النص السردي."[14]

بحكم تواجده بكثرة على كل مساحات النص الروائي، فهو بطل، لكن بحكم ما اتّصف به فهو منافٍ تماماً لمفهوم البطل الذي عُرف في أدب الملاحم التقليدي، و الذي يعني الشخص الخارق للعادة، الذي امتلك مواهب خاصّة ترفعه – فيما بعد- إلى مصاف الآلهة، إنّه الشخص الذي لا يعرف سوى الانتصار: "و يختلف البطل عن الشخصية التي عرفناها، بأنه كائن حركي حتى ينهض في العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق مثل هرقل الإغريق، و صامصون عند العبرانيين، و عنترة بن شدّاد في الذهنية الشعبية العربية. و البطل بحكم مفهومه هذا لا ينبغي له أن يوجد إلاّ في الملاحم."[15] من منظور الأدب القديم العربي و الغربي، الذي تعددّت وجوهه و صوره، و هو بطل بالمعنى المجازي، لأنّ عصرنا عصر الهزائم و اللابطولات، كما أنّه بطل تعويضي، أي أنه يحاول أن يملأ فراغ البطولات المتحققة بالبطولات الفنيّة."[16]

و عليه، لا يمكننا الحديث عن مفهوم البطل بشكله التقليدي، الذي يجعله صورة مثالية عالية، و صاحب أعمال عجائبية. و لكن مفهوماً كهذا، لو استمر إلى يومنا هذا لرفضه القرّاء رفضاً كلياً، فالحياة قديماً تختلف اختلافاً شاملاً عمّا هي عليه الآن ، و صار الواقع المتأزم يفرض نفسه ، و يدعو الأدباء للتجاوب معه تعبيرا، و القرّاء للتحاور معه من خلال الواقع و المتخيل معاً، أعني تجربة حياتية صادقة و قراءة فنية في النصوص الأدبية التي عالجت جوانب من هذا الواقع.

وظائف شخصية "خالد":

الوظيفة Fonction :"هي فعل الشخصية، من وجهة دلالية، في سير الحكاية."[61]أما عن الوظيفة التي مارسها البطل من خلال النص الروائي، أي دوره الموضوعاتيRôle thématique ، فقد كان "الرسم": "يومها كنتُ أنا الرسّام، و كنتِ أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد."[17]

رغم الذراع التي تنقصه، فـ"خالد" قد أرشده الطبيب اليوغسلافي "كابوتسكي" إلى "الرسم" كنوع من التنفيس عن كرب و هموم داخلية كثيرة، و لإيجاد وسيلة –أيّة وسيلة– لتعويض النقص و للتعبير عن الذات، قبل انفجار مكبوتاتها. يقول "خالد": "كان داخلي شيء لا ينام، شيء يواصل الرسم دائماً و كأنّه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة، حيث سأعيش لأيّام رجلاً عادياً بذراعين، أو بالأحرى رجلاً فوق العادة.

رجلاً يسخر من هذا العالم بيد واحدة. ويعيد عجن تضاريس الأشياء بيد واحدة."[18]

لا بدّ أن نتساءل بعمق عن سبب اختيار هذه المهنة دون غيرها لبطل الرواية "خالد"، إذْ كيف بإمكان رجل فتح عينيه على الحروب و الثورات و هو الذي اِلتحق بالثورة الجزائرية صغير السن (16 سنة) و رفع السلاح منذ ذلك العمر إلى سن الخامسة و العشرين –سنة بتر ذراعه و إبعاده عن المعارك، بحكم عدم مقدرته الجسمانية بعد هذا الحادث– أن يحمل بدل الرشاش فرشاة و أن يستبدل بلون الدم الأحمر الواحد ألواناً عديدة ؟ أن يتحوّل من صاحب الهدف المرسوم في الماضي، إلى رسّام الهدف المجهول في زمن المستقبل غير المعلوم : "إنّ الرسّام لا يقدّم لنا من خلال لوحته صورة شخصية عن نفسه. إنّه يقدّم لنا فقط مشروعاً عن نفسه ويكشف لنا الخطوط العريضة لملامحه القادمة."[19]

و يبدو أنّ الرسم متزامن مع الحبّ و عودة الروح، و نجد لهذا أمثلة في نماذج مختلفة للرواية العربية، منها: "أحزان الرماد" لـ"وليد اخلاصي": "ففي اللقاء الثالث حين تقبل زينب حبّ أحمد تبدأ بمحاولة رسمه."[20]بعد أن كانت مختّصة في الرسم التجاري لمدّة طويلة، عادت إلى الرسم الفني مع عودة الحبّ إلى قلبها من منطلق [نحن نرسم ما نحبّ]فـ"زينب" رسمت "أحمد" الشخص الذي تحبّه، و "خالد" رسم الجسر الذي يحبّ و سمّاه "حنين"! و بعد ربع قرن عاد إلى رسمه الحنين نفسه – نعني الجسر– حين أقبل عليه الحبّ الحقيقي–في إشارة إلى لا حبّه لكاترين– على يد "حياة"

في ذاكرة الجسد".

"... و قد جعل "مورافيا" أحد أبطاله رسّاما، فاستغرقت مقاومة اللوحة لريشة الفنّان مائتي صفحة قبل أن يسلس التعبير بين يدي البطل. و يعرض "لورنس دريل" و "هنري ميلر" استعصاء الفن على الفنان ثم إسلاس قياده له، عرضاً يسمو بالتجسيد الشعري إلى حدّ الرمز لهذه الحالة بالخصب و الانبعاث و الولادة من جديد."[21]

شخصية "خالد"-من منظور عاملي- هي "الذات الفاعلة" في رواية "ذاكرة الجسد"، أما عن وظائفها دلالياً أو عاملياً Rôles actantiels فهي متعددة، ذلك أن: "الشخصية تعيش في وسط خيالي، مرتبط بمجموعة شخصيات، ضمن علاقات؛ تنتج عن الوظائف التي تقوم بها الشخصيات، وهي أساس وجودها في الرواية."[22] فـ"خالد" في الرواية هو "الفاعل الرئيس"، ضمن البرنامج السردي الأساسي **Programme narratif principal** والذي هو: إعادة استرجاع الذاكرة الصحيحة، و الانطلاق منها (ممّا يساوي أنه البطل في الرواية). هذه الشخصية تمثّل مجموعة من الأفكار من تمثيلها لدور محدّد، خاصة بالنسبة لـ"حياة" التي رأت فيه صورة لأفكار والدها و لحسّه الثوري الصادق.

لقد كان "خالد" بالنسبة لـ"حياة" همزة الوصل بين الماضي و الحاضر. هي التي تعيش الحاضر، و تجهل الشيء الكثير عن الماضي، خاصة عن هذا الأب الذي وهبها اسماً ثم اختفى إلى الأبد.

و على هذا الأساس، فإنّ "خالد" شخصية روائية تنتمي إلى الفئات الثلاث، حسب تصنيف هامون السيميولوجي – والذي ذُكر فما سبق من تمهيد نظري- إذْ نجده يُؤدِّي "وظيفة مرجعية" **Fonction référentielle**، بحكم أنه رجل الماضي و التاريخ و الثورة، و بوصفة يُمثِّل فكرة و رؤيا. و مرّة أخرى يُؤدِّي "وظيفة واصلة" **Fonction embrayeure**، ذلك لأنّ أفكاره هي نفسها الرؤية الأيديولوجية و الحياتية التي يحملها خطاب الرواية: "أحلام مستغانمي كاتبة تخفي خلف رواياتها أباً لطالما طبع حياتها بشخصيته الفذّة و تاريخه المجاهد، لن نذهب للقول بأنها أخذت عنه محاور رواياتها اقتباساً و لكن ما من شك في أن مسيرة حياته التي تحكي تاريخ الجزائر وجدت صدى واسعاً عبر مؤلفاتها.(...) مازالت لحدّ الآن بعض آثار تلك الأحداث في ذاكرة أحلام حيث كان منزل أبيها مركزاً يلتقي فيه المجاهدون الذين

سيلتحقون بالجبل أو العائدين للمعالجة من الإصابات."[23]

ثم إن رواية "ذاكرة الجسد": "مغامرة للسفر في ذاكرة رجل جزائري و الإقامة في عالمه الحميمي و مقاسمته عمراً من النضال و الخيبات الوطنية و التناقضات الذاتية."[24] و لم يكن هذا الرجل إلاّ صورة بها شبه كبير مع "محمد الشريف مستغانمي" والدها.و في مرّة ثالثة يُؤدِّي "خالد"(الشخصية الروائية) "وظيفة تكرارية" **Fonction anaphore**، فهو الشخصية التي وظّفتها الكاتبة بهدف استدعاء نصوص غائبة. بل لاستحضار زمن كامل هو الماضي، وجعله يعيش في الحاضر، حاضر "حياة" و حاضر مجموعة من الاستغلاليين الذين كانوا و لا يزالوا يخافون التاريخ أن يفضحهم.

فهذه الشخصية جاءت لإعطاء تفسيرات لما يحدث في الزمن الحاضر و علاقته بما مضى إيجاباً أو سلباً، إثباتاً أو نفياً في حياة البعض و البعض و الآخر. إنّه همزة الوصل الرابطة بين هذا النص الحاضر و ذلك النص الغائب، كجسر أساسي يربط مكانين مهمّين، كطرفي الصخرة المنشقّة إلى نصفين و التي بُنيِّت عليها "قسنطينة".

و في جميع الحالات كان "خالد" هو الفاعل، و منطلق الأحداث و له علاقات مختلفة مع باقي الشخصيات .

سيمائية الاسم :

"خالد" من وجهة نظر معجمية اسم فاعل مشتق من الفعل "خَلَدَ"، و مما نجده من معاني هذه الكلمة: "خلد: أبطأ عنه المشيب و الضعف و قد أسنَّ، كأنَّه خُلِق ليخلد فهو خَالِدٌ و مُخْلَدٌ و مُخَلَّدٌ. و الخُلْد: الدوام و البقاء، و الخالدة(ن): نبات من فصيلة المركّبات تدوم أزهاره طويلاً."[25] كما نجد: "الخُلْد: دوام البقاء في دار لا تخرج منها (...) و هي اسم من أسماء الجنّة و الخوالد: الجبال و الحجارة و الصخور لطول بقائها بعد دروس الأطلال؛ و قال:

إلاّ رمادًا هامدًا دَفَعَتْ
عنه الرياحَ، خوالدٌ سُحْمٌ *"[26]

و انطلاقاً من كل هذه المعطيات، سنجد علاقة وطيدة مع الصخر و الجبال، و هي رمز لقسنطينة، و تأكيد على الدوام و البقاء، أو الرغبة فيهما على الأقل.

يُعرَّف "الخلود" **Immortalité** فلسفياً على أنَّه: "هو الدوام و البقاء، و كل من

يتباطأ عنه التغيّر و الفساد. و الخلود معناه أنه توجد حياة بعد هذه الحياة..."[27]

و بالإمكان تصنيف هذه الشخصية ضمن الشخصيات التاريخية، ليس من حيث تاريخها و ماضيها الثوري فحسب، بل من حيث علاقة هذا الاسم و التاريخ العربي العريق. فالاسم، والظاهر ليس بريئاً و لا اعتباطياً؛ بل أن اختياره مقصود، و ظلاله التاريخية المتجذّرة في الثقافة العربية ملحوظة.

إذن،فالعودة البسيطة و السريعة إلى التاريخ العربي القديم، ستفتح الباب على مصراعيه أمام اسم "خالد". فنجد شخص: خالد بن سعيد بن العاص (ت635م): "صحابي من أوائل الداخلين في الإسلام. كان يكتب للنبي بمكّة و المدينة."[28]

و شخص: خالد بن الوليد بن المغيرة المخزومي (ت641م): "من قوّاد فتح مكّة مع النبي. لقبه النّبي <سيف من سيوف الله>. قائد و فارس شجاع ثقف بفنون الحرب."[29]و يرى البعض أن عمر لم يكن يرضى عن بعض تصرفات خالد"." [30] (عدم رضا الحكم عن خالد).

و نجد أيضاً، شخص: "خالد بن يزيد بن معاوية الأموي (ت704م)[31]، الذي له تقاطعات مع "خالد"(الروائي). دون أن ننسى شخص: خالد بن عبد الله القسري (ت742).[32]

يبدو أن "أحلام مستغانمي" في حنينها إلى هذا الوطن، و في حنين كل العرب إلى ماضيهم التليد؛ خلقت شخصية "خالد"، و حمّلتها كل هذا الموروث التاريخي. فكانت شخصية الواحد/الكلّ. فهو رجل تاريخ، بحكم مشاركته في حرب التحرير الجزائرية، كما أنه رجل الحاضر النزيه، الذي رفض كل الإغراءات، و فضّل الابتعاد.

و بذلك، نجد مجموعة من العلاقات تُقيمها شخصية "خالد" الروائية – المتخيّلة، مع شخصيات "خالد" التاريخية الواقعية. فهو الشبيه بالقائد العظيم "خالد بن الوليد" في عدم رضا الحكم و السلطات عليه. و هو الشبيه بالحكيم "خالد بن يزيد" في إيمانه بالمثاقفة، و تلاقي الحضارات دون مركبات نقص، وتقبّل الآخر و النقل منه و إليه، و في ابتعاده عن السياسة و الحكم و تفضيله للحياة الخاصة كما يحبّ. و هو الشبيه بـ"خالد القسري" في معاناته العذاب أو التعذيب (الجسدي و النفسي) و الإقصاء و التهميش و الإبعاد.

تجدر الإشارة هنا، إلى أنه من المؤكد أننا لن نجزم بقراءة الروائية الكاتبة لكل هذا التاريخ العربي بدقّة، و لكننا في الوقت نفسه نؤمن بـ"سلطة التناص" في النصوص

الحديثة، و مما لاشك فيه، هو أنها فعلا قد حاولت شحن هذه الشخصية البطلة "خالد" بكل هذا الزخم الثقافي و التاريخي. فالفرق القائم بين النص المتخيّل و الواقع "إن الشخصية مصدر إمتاع و تشويق، يستمدّها الكاتب من الحياة المحيطة به فتكون متماسكة، منفردة، متكاملة، منسجمة، و ممتلئة حرارة و مقنعة فنياً، تترك في نفسنا أثراً، لأنها أكمل من الواقع."(33)

ثم إنّ الرواية هي فن رسم (بناء) الشخصية، و إن لم يُحْسَن سبك و رصّ هذا البناء جيداً، و إن لم يُستطَع جعل الشخصية مقنعة، صار العمل الأدبي كلّه في حكم اللاشيء.

و يبقى "خالد" من خلال اسمه و فعله في الرواية هو الراغب في الخلود و في الاستمرار. أليس هو الذي فتح كل أبواب الماضي أمام حياة/أحلام، من أجل أن يعيش معها زمناً آخر هو الحاضر الذي يمتلك خاصية الامتداد في المستقبل؟

هذا على صعيد الحبّ، أمّا على صعيد الحياة السياسية و الاجتماعية فـ"خالد" حارب و عارض الجميع من خلال الذاكرة (التي كانت درعه الواقي)، هذه التي حاول جهده إيقاظها و ترسيخها في الأذهان، لأن إثباتها يُساوي خلوده و خلود كثيرين مثله من شهداء و مجاهدي الوطن الشرفاء، الذين بقوا على الكلمة الواحدة (أ ليس هذا هو شعار الجزائر منذ الاستقلال: المجد و الخلود لشهدائنا الأبرار ؟!).

التاريخ أصل كل شيء، و من لا ماضي له، لا حاضر له. لأن الماضي/الأصل هو بمثابة الجذر في الأرض و الذي به تستمر حياة الشجر و اخضرار ورقه. و قد يزول الورق/الفرع في فصل من الفصول، و يبقى الجذر/الأصل على طول أيام المواسم و الفصول و الأزمان.

يقول "جبران خليل جبران" في مفهوم "الخلود"، من قصيدة "يا نفس":

يا نفسُ لولا مطمعي
بالخلد ما كنت أعي
لحنًا تُغنّيه الدُّهورْ
بل كنت أنهي حاضري
قسرًا فيغدو ظاهري
سرًّا تُواريه القبورْ
يا نفس إن قال الجهول
الرّوح كالجسمِ تَزُول
و ما يزول لا يَعُودْ
قُولي له إن الزُّهور
تمضي و لكن البذور

تبقى و ذا كُنه الخُلُودْ.[34]

حيـــاة :

الشخصية الثانية في الرواية و المفجّرة للذاكرة في الكثير من الأحيان: "الآنسة عبد المولى. إني سعيدة بلقائك ...

كنت أعرف عائلة عبد المولى جيّدًا.

إنهما أخوان لا أكثر. أحدهما (سي الطاهر)، استشهد منذ أكثر من عشرين سنة و ترك صبيّا و بنتا فقط..."[35]

إنّ مجرّد ذكر الاسم فقط قد فتح أمام "خالد" أبواب الذاكرة الكبرى، و أهم ما فيها ذكراه مع (سي الطاهر)، من خلال اللقاء الثاني مع طفلة و الأوّل مع فتاة. هذا و قد أوردت الرواية وصفاً مورفولوجيا يخدم الوظيفة التي أسندت إلى "حياة"ضمن الخطاب الروائي كامرأة تُحَبُّ بتفاصيل خاصة: "كنت فتاة عادية، و لكن بتفاصيل غير عادية، بسرٍّ ما يكمن في مكان ما من وجهك.. ربما في جبهتك العاليّة و حاجبيك السميكين و المتروكين على استدارتهما الطبيعية. و ربما في ابتسامتك الغامضة و شفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح لدعوة سرية لقبلة. أو ربما في عينيك الواسعتين و لونهما العسليّ المتقلّب."[36]

إنّ اللقاء بامرأة على جمالها الطبيعي في وسط زخم من النساء المتنكرات و مدعيات الجمال الاصطناعي خصيصا للإيقاع برجل في فخ حبّهن، يجعل من أحلام/حياة امرأة غير عادية، بمخالفتها للمقاييس السائدة في زمنها، و باختلافها عن بنات جيلها.

علاقة "حياة" بـ"خالد" لم تكن حديثة العهد، أي مُذْ ذلك اللّقاء في قاعة العرض بباريس، بل كانت قديمة ضارية في عمق عمر "حياة"، إنهما المتقاطعان أكثر من مرّة، إنه الجسد و هي الذاكرة: "كيف أنت أيتها الزائرة الغريبة التي لم تعد تعرني. يا طفلة تلبس ذاكرتي، و تحمل في معصمها سواراً كان لأمّي ؟"[37]

"حياة" أو "أحلام" ابنة المجاهد الشهيد (سي الطاهر عبد المولى) قائد "خالد" في حرب التحرير ضمن صفوف جيش التحرير بالشرق الجزائري. هذه الطفلة التي يُقدِّر الله لها أن تُولد بعيدة عن حضن والدها بحكم عمله الثوري، و أن تُولد أيضاً بعيدة عن مدينتها و وطنها، بحكم تهريبها إلى "تونس" خوفاً على حياة الأم و طفلها الذي سيرى النور قريباً. و فعلاً يرى النور و يكون بنتاً لا يُتمكَّنُ من تسميّتها بطريقة رسمية في بادئ الأمر، بسبب غياب والدها،

إلاّ أنّ أمّها تختار لها من بين الأسماء اسم: "حياة": "...و برغم ذلك أحبّ أن أُسمِّيك "حياة" لأنني قد أكون الوحيد مع والدتك الذي يعرف اليوم هذا الاسم. أُريد أن يكون بيننا ككلمة سرّ..."(38)

ثم يبعث والدها "سي الطاهر" رسولا يُبَلِّغ لهما السلام و يُقبِّل الصغيرة نيابة عنه و يهبها اسمها الرسمي و الشرعي، و يشاء القدر أن يكون ذلك الشخص الرسول هو "خالد"، فـ"سي الطاهر" كان: "يريد أن يُسجِّل أحلامه في دار البلدية، ليتأكدّ من أنها تحولّت إلى حقيقة."(39)

وصف نفسي :

و ينتهي زمن الثورة باستشهاد والدها و استقلال الجزائر، و تكبر الفتاة في كنف أسرتها – المنقوصة من أب– و بيت عمّها "سي الشريف" لتلتقي "خالد" من جديد بعد ربع قرن من الزمن امرأةً، فيها كل ما يدعوك إلى أن تحبّها فقط. ليتبدّل كل شيء: "عندما أتحدّث عنك. عمّن تراني أتحدّث؟ أ عن طفلة كانت تحبو عند قدمي.. أم عن صبيّة قلبت بعد خمس و عشرين سنة حياتي .. أم عن امرأة تكاد تشبهك، أتأمّلها على غلاف كتاب أنيق عنوانه "منعطف النسيان". و أتساءل: أتراها حقّا ..أنتِ ؟"(40)

لقد كانت مختلفة في الكثير من الأشياء: "أدري أنّك تكرهين الأشياء المهذّبة جدًّا .. و أنّك أنانية جدًّا .. و أنّ لا شيء يعنيك في النهاية، خارج حدودك أنتِ .. و جسدك أنتِ."(41)و مع ذلك فجاذبيتها قوية خاصة بالنسبة إلى "خالد"، فهي التي تقلب أوراق تاريخه، و تحدث به مداً و جزرًا كلّما تشاء، دون أن يتمكّن هو من التصرّف في هذه الأوضاع و تسييرها. رغم أنه الأرض الصلبة، بامتلاكه للماضي و التاريخ، و هي القمر ذي الضوء المزيّف لأن نوره ليس منه حقاً، بل مجرد صورة مستنسخة: "كنت أستمع إليكِ بانبهار و متعة.و بدل أن أجد في ذلك <الخراب الجميل> الذي كنتِ تصفينه لي بحماسة، ما يمكن أن يُثير مخاوفي من نزعة ساديّة، أو مازوشيّة ما قد تسكنكِ، رُحْتُ أنقاد لجمال فكرتك فقط..."(42)

"حياة/أحلام" التي أغرت "خالد" بالاستماع دون السؤال، أغوته أيضًا بالكلام دون أن يعرف. فكلّما تكلّم "خالد" أعاد لها زمناً مفقوداً في حياتها؛ هو الماضي، و أرجع حلقة الوصل المفقودة: "الأبّ" إلى الذاكرة: " لماذا كل تلك الشراهة للمعرفة، كل تلك الرغبة في مقاسمتي ذاكرتي و كل ما

أحببت و ما كرهت من أشياء...

أ كانت الذاكرة عقدتك ؟"[43] "في الواقع كنت امرأة سادية، و كنت أعرف ذلك.

أذكر ذلك اليوم الذي قلت لك فيه: لو خلّف هتلر ابنة في هذا العالم. لكنت ابنته الشرعيّة !"[44]

و بكل هذه الصفات الخطيرة التي كان "خالد" وحده يعرفها-"وحدي أعرف طريقتك الشاذّة في الحبّ، طريقتك الفريدة في قتل من تحبّين..لتؤثثي كتبك فقط."[45]- و بكل هذه الصفات الغريبة كانت هي و الوطن واحدًا: "يا امرأة على شاكلة وطن !"[46]

العلاقـة بينـهما:

يقول "خالد" عن علاقته بالذاكرة والنسيان: "لا أعتقد أن أكون نسيت شيئاً. فمشكلتي في الواقع أنني لا أنسى !" [47] ولكن بعكسه تماماً كانت هي: "أما أنا فمشكلتي أنني أنسى، أنسى كل شيء.."[48] بكل هذه الخِلافات و الاختلافات، كيف اِلتقى كل من "خالد"و"حياة" ؟و كيف لم يَعِ هو حجم الكارثة إذْ ذاك، لقد كان يرى أن كليهما معطوبا حرب و يقول: "كان جرحي واضحًا و جرحك خفياً في الأعماق. لقد بتروا ذراعي، و بتروا طفولتك. اقتلعوا من جسدي عضوا. و أخذوا من أحضانك أباً..كنَّا أشلاء حرب..و تمثالين محطَّمين داخل أثواب أنيقة لا غير."[49]

فكان سبب اللقاء بينهما هو "البحث عن الذاكرة" بالنسبة إلى "حياة" و "الحفاظ على الذاكرة و استرجاعها " قدر الإمكان، مع إمكانية الامتداد على زمن الحاضر أيضاً بوجود "الحب" بالنسبة لـ"خالد".

إنَّ أصل العلاقة بين "خالد" و "حياة/أحلام" قائمة على التضاد و الاختلاف في كل شيء، ربما هذا الذي زاد من شهوة اللقاء: "أنت تملئين ثقوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط، و تتجاوزين الجرح بالكذب، و ربما كان هذا سرّ تعلّقكِ بي؛ أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك،

و أعرف ذلك الأب الذي لم تريه سوى مرّات قليلة في حياتك ، و تلك المدينة التي سكنتها ولا تسكنك، و تعاملين أزقّتها دون عشق، و تمشين و تجيئين على ذاكرتها دون انتباه. أنت التي تعلّقتِ بي

لتكتشفي ما تجهلينه.. و أنا الذي تعلّقت بك لأنسى ما كنت أعرفه..أكان ممكناً لحبّنا أن يدوم؟ "[50]

رؤية خالد:

رواية = كتابة = طريقة عيش أخرى = منح للخلود الحقيقي = أي تفعيل الذاكرة باستمرار وجعلها مفتوحة ممتدة من الزمن الماضي إلى اللامحدود ، قدر المستطاع.

رؤية أحلام:

ترى أن الورق مطفأة للذاكرة؛ و بالتالي فالكتابة تجاوز للذاكرة.

و فعلاً الخلود الأدبي لم يمنح إلا لهؤلاء القتلى، و كلّ كان شهيد قضيّته أو قصّته.

وظيفـة "حيـــاة" :

"- و هل ترسمين ؟

- قلت: لا أنا أكتب.

- و ماذا تكتبين ؟

- أكتب قصصا و روايات ؟! "[51]

كانت "حياة/أحلام" عند لقائها بـ"خالد" في "باريس" طالبة بالجامعة الفرنسية هناك، وتُمارس في الوقت ذاته هواية "الكتابة". و لا تختار من أنماط الكتابة إلاّ القصص و الروايات.

تُرى، هل صدفة كان ذلك ؟ أم أنه أمر متعمّد. لتطهر هي بشخصية المرأة الحديدية، ذات النفس الطويل في كتابة مارطونية اسمها "الرواية". إنها القادرة على خلق العالم الموازي للعالم الواقعي، و القادرة على ابتداع الشخصيات و تلبيسها ما تشاء، و التّصرّف بها و إخراجها حيث تشاء و وحدها القادرة على قتل أبطالها، كلما رأت فيهم ما لم تعد تشاء: "أ لم تكوني امرأة من ورق. تحبّ وتكره على ورق. و تهجر و تعود على ورق. و تقتل وتُحيّي بجرّة قلم. "[52]

يبدو أن هواية "أحلام" هي كتابة الروايات، و متعة التلذذ بقتل الشخصيات فيها، و هو ما فعلته في عالم الرواية المتخيّل بـ"خالد"، الذي حوّلت حياته إلى حطام، إلى انعدام و ضمور و موت، و من ذاكرة و رغبة في الحاضر إلى حاضر فقط لا شيء يهم فيه. هي التي كانت تقول: "...إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، و ننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً على حياتنا. فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم .. و امتلأنا بهواء نظيف(...)في الحقيقة كل رواية ناجحة، هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما. و ربما تجاه شخص ما نقتله على مرأى من الجميع بكاتم الصوت. و وحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه... "[53]

و لكن، لماذا كتابة الرواية و ليست الشعر مثلاً ؟ و هو نفسه السؤال الذي طُرح حقيقة على الكاتبة "أحلام مستغانمي" في حوار لها مع جريدة "البيان"، حيث أجابت: "إذا فقدنا حبيباً (نكتب شعرا)، لكن عندما نفقد وطناً (نكتب رواية). (...) لأنه لدينا أسئلة أكبر من الشعر، فالرواية ترتبط

بوعي كبير و تحتاج إلى رصيد من الحياة، لنتمكّن من إنجازها."[54]

لشخصية "حياة/أحلام"الروائية إمكانات كثيرة، مفتوحة على كل الاحتمالات، مما يجعلها شخصية مطاطية أو عجينة قابلة للتشكّل كم من مرّة و على أشكال و أنماط و وظائف عدّة. فهي من منظور عاملي: المرسل إليه الأوّل، و المساعد الأوّل، و المعارض الأوّل كذلك !

و لكن، كان هناك ما يمنع هذا الحبّ من مواصلة الطريق إلى مداه، و كان المانع "هيبة الماضي و وقار شخص والدها"، فقد كان مجرّد حضورها يستفزّ الذاكرة مباشرة. أنها شخصية متكررة إذن (Personnage anaphorique): "و هي نوع الشخصيات التي يوظّفها الكاتب بهدف استدعاء نصوص غائبة، أي لاستحضار فكرة ما، تسهم في تطوير الحدث أو لتوضيح الرؤية، إنها تستدعي الذاكرة."[55]

سيميائية الاسم :

"... الأسماء و الصفات المسندة للشخصيات الروائية، هي مخططة تخطيطاً فنياً دلالياً محكماً، لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصد الاعتباطية التي تخضع لها –غالباً– منظومات الأسماء في الحياة العاديّة خارج العمل الروائي."[56]و لهذا السبب أي "القصدية" عمدنا إلى تحليل أسماء الشخصيات في الحياة المتخيّلة: "الرواية".

كان لهذه الشخصية الروائية اسمان اثنان، الأوّل طفولي، و كان هو "حياة": "...الاسم الذي مُنحتِه لتعيشي و ليمنحك الله الحياة، و الذي قتلته أنا ذات يوم..."[57]ثم يأتي الاسم الثاني "أحلام" الذي كان شرعياً من أبيها و رسمياً مسجّلاً في سجلات البلدية، لكن "خالد" احتار في اختيار الاسم الذي يُناديها به: "و عندما أسمّيك فبأيّ اسم ؟

ترى أدعوك بذلك الاسم الذي أراده والدك، و ذهبت بنفسي لأسجله نيابة عنه في سجّلات البلدية، أم باسمك الأول، ذلك الاسم الذي حَمَلْتِه خلال ستة أشهر في انتظار اسم شرعي آخر ؟"[58]

و لكنّه في الأخير سيحسم أمره، خاصة بعد نقمته عليها بعد زواجها من صاحب البِدْلَة العسكرية، يقول: "لاحظي أنني لم أذكر اسمك مرّة واحدة في هذا الكتاب، قررت هكذا أن أتركك بلا اسم، هنالك أسماء لا تستحق الذكر، لنفترض لأنك امرأة كان اسمها "حياة"، و ربما كان لها اسم آخر .. فهل مهم اسمك حقاً؟

وحدها أسماء الشهداء غير قابلة

للتزوير، لأن من حقّهم علينا أن نذكرهم بأسمائهم كاملة."[59]

لحظة تغيير الاسم، كانت فعلاً لحظة تحوّل كبرى، يعني أنها تطرح أسئلة كثيرة نحو: هل هذا التّحوّل في الاسم معناه أن حياةً قد توّقفت، لتبقى مجرّد أحلام لا غير، قد تتحقق، و قد تتحوّل إلى كوابيس ؟؟..

راحت الرواية بين الحين و الآخر تُمارس سحرها اللغوي/الشعري، و تُشوِّقنا إلى الاسم، و تُحيِّرنا بألغاز حروفه، و تُغرينا بهواية فكّها: "و ربّما كان اسمك الأكثر استفزازاً لي، فهو ما زال يقفز إلى الذاكرة قبل أن تقفز حروفه المميّزة إلى العين اسمك الذي لا يقرأ و إنما يسمع كموسيقى تُعزَف على آلة واحدة من أجل مستمع واحد"[60]

و هاهو "خالد" يُدهشنا مرّة أخرى بتفسيره لحروف اسمها "حياة": "رحت أنحاز للحروف التي تشبهك .. لتاء الأنوثة .. لحاء الحرقة .. لهاء النشوة .. لألف الكبرياء .. للنقاط المبعثرة على جسدك خالاً أسمراً .."[61]

و الحياة/Life/Vie: ضد الموت: "و مفهومها بديهي لأنها من الكيفيات المحسوسة الغنيّة عن التعريف، و مع ذلك اختلفوا في رسمها، فقالوا إنها صفة توجب للموصوف بها العلم و القدرة، و قيل إنها مجموع ما يشاهد من قِوَى الحسّ و الحركة والتغذية و التنمية والتكاثر.[62]

يُلاحظ أنه لا اتفاق بشأن تعريف الحياة، ولكن من بين مفاهيمها الكثيرة: "المنفعة والخير."[63] و كان فعلاً بالإمكان أن يكون النفع لـ"خالد" لولا التحوّل و الظروف التي أتت بالنقيض، كما أتت بالاسم البديل "أحلام": "و الحلم ج أحلام هو: ما يراه النائم في نومه. يُقال: « هذه أحلام نائم » أي أمان كاذبة."[64] و سراب و خيال جرى من ورائه "خالد" ليخسر في النهاية قلباً خالياً و بالاً مرتاحاً، حين أخذته متعة البحث عن اللذة و الألم، فكان التحذير ثم الحرائق، كل ذلك مع "أحلام": "بين ألف الألم و ميم المتعة كان اسمك.

تشطره حاء الحرقة .. و لام التحذير، فكيف لم أحذر اسمك الذي وُلد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب. كيف لن أحذر اسماً .. يحمل ضدّه و يبدأ
بـ « أح » الألم و اللّذة معاً. كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد ـ الجمع كاسم هذا الوطن، و أدرك منذ البدء أن الجمع خُلِقَ دائما ليقتسم! "[65]

"أحلام": جمع مفرده "حُلم" و هو:

"نشاط ذهني في أثناء النوم في شكل صور بصريّة عادة، و الحلم شبيه بالهلوسة (...) أما المثير الذي يُعيِّن مضمون الحلم و يُحدد دلالته بالنسبة إلى شخصية النائم فهو في العادة رغبة مكبوتة (...) وقام فرويد بأول دراسة علمية لتفسير الأحلام، وأكّد أن الحلم هو الطريق المؤدِّي إلى اللاشعور، و أنه يمكن بتأويل رموز الحلم عن طريق التداعي الحرّ الكشف عن المضمون الكامن، أي عن مكبوتات اللاشعور من عقد و صراعات. و ليس للحلم في نظر العلم أي قيمة تنبؤية."(66) هذا هو كل الحلم، فكيف انقاد "خالد" وراء هلوسة، وراء سراب ؟ و إذا كانت الذاكرة عقدة "أحلام"، فهل الصراعات الداخلية و محاولة التفريج عن المكبوتات كانت عقدة "خالد" ؟ فيكون بذلك منقاداً عنوةً و طواعيّةً ، جبرًا و اختيارًا معًا !

جمع اللفظ يُكثِّف المعنى، فإن كان "الحلم" مفردًا يعني الهلوسة فـ"الأحلام" جمعاً تعني: اللامدرك أبداً. شبيهة بالأوهام و الخُيالات التي يتصوّرها المريض، حين يقع في فخ عدم الفصل بين الحقيقة و الخيال المفصولين أصلاً بخطّ شفّاف، الذي يَتمكَّن من معرفته يكون قد أدرك جزءاً من الحقيقة، و الذي تجاوزه أدرك كل الحقيقة.

"أحلام" شخصية أحبّها "خالد"، كتعلّق كل واحد منا بحلم جميل رآه، و فرح بتفسير رموزه المُلغَّزة، التي قد تكون- بعد فكّ كل شفراتها- تعني العكس تماماً. هذا و هناك ممن يفسِّر الحلم بالنقيض، فالمفرح حُلماً مأساوي واقعاً، تراجيدياً معايشةً.

أ لم يتمنَّى "خالد" بقاءها على اسمها الطفولي الأوّل "حياة"، الذي كاد أن يهبها و يهبه معها الحياة.

و لكن ..! شاء له القدر أن يكون هو نفسه مُحدِث التّغيير بالاسم وصايةً، و يعيش تبعات كل ذلك من هزّات ارتدادية يتراوح عنفها، بعد خمس و عشرين سنة.

مكنت الروائية الرجل من البطولة و الأسبقية و اختارت له اسم "خالد"، و كأنها تريد أن تشبع رغبته الجامحة في البقاء و السيطرة و الامتداد على كل المساحات لتشبع غروره، بإحساس الذي يود امتلاك كل شيء. ثم فجأة تسحب منه كل شيء ليغدو نموذج كائن الضياع.

و هكذا تسترجع المرأة كامل الصلاحيات في ممارسة الفعل (الرسم، الكتابة، التعذيب، القتل، السلطة،...) و بحرية مطلقة، تماماً كما يفعل البطل-الرجل في ابداع الروائي- الرجل، و في واقع الإنسان-الرجل.

الهوامش:

(1): أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، الطبعة السادسة عشرة،2001ص:21.
(2): أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)،دار الغرب للنشر و التوزيع، الطبعة2002 ص:12.
(3): أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:23.
(4): المصدر نفسه، ص:101.
(5): المصدر نفسه، ص:27.
(6): المصدر نفسه، ص:34.
(7): أدونيس:أبجدية ثانية(ديوان)،قصيدة: البرزخ، دار النشر توبقال، الطبعة الأولى،1994، ص:144.
(8): أحلام مستغانمي: أمّة تبحث عن كرامتها بين الأنقاض، من موقع مجلة"زهرة الخليج"على الانترنيت.
(9): أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:89.
(10): المصدر نفسه، ص:17.
(11): المصدر نفسه، ص:100.
(12): المصدر نفسه، ص:36.
(13): المصدر نفسه، ص:29.
(14): عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي–معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية"زقاق المدق"، سلسلة "المعرفة"، ديوان المطبوعات الحامعية–بن عكنون، الجزائر،1995، ص:134 و 144.
(15): المرجع نفسه، ص:162.
(16): حسن عليان:البطل في الرواية العربية في بلاد الشام، من موقع "مكتبة النيل و الفرات"على الإنترنيت.
(17): أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي، ص:15.
(18): أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:51.
(19): المصدر نفسه، ص:74.
(20): المصدر نفسه، ص:156.
(21): محيي الدين صبحي: البطل في مأزق–دراسة في التخييل العربي–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1979 ص:175.
(22): المرجع نفسه، ص:175.
(23): أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي، ص:11.
(24): من موقع أحلام مستغانمي على الانترنيت، ص: biographie.
(25): أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، طبعة موفم، ص: الغلاف الخارجي.
(26): المنجد في اللغة و الأعلام، جزء: اللّغة، الطبعة الثامنة و العشرون، دار المشرق، بيروت 1986، ص:191.
* سُحْم ج م:أسحم: أسود. المرجع نفسه، ص:324.
(27): ابن منظور: لسان العرب، المجلد

3:خ-د-ذ، دار صادر-بيروت، الطبعة الثالثة، 1994، ص:164.

(28): د.عبد المنعم الحفني: المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية، الناشر: مطبوعات مدبولي، الطبعة الثالثة 2000، القاهرة، ص:336.

(29): المنجد في اللغة و الأعلام، جزء الأعلام، ص: 265.

(30): المرجع نفسه، ص: 266.

(31): محمد شفيق غربال: الموسوعة العربية الميّسرة، المجلد الأول(أ-س)، دار الجيل، 1995، ص:749.

(32): حكيم قريش و عالمها، اشتغل بالكيمياء و الطب و النجوم فأتقنها و ألّف فيها رسائل. بويع الخلافة بعد موت أبيه، فأقام ثلاثة أشهر ثم تخلى عنها لينصرف إلى العلم. يُقال إنه أول من نقل إلى العربية من لغة أخرى.(المثاقفة، تلاقي الحضارات دون مركبات نقص تجاهها). المنجد في اللغة و الأعلام،جزء الأعلام،ص:749.

(33): والي العراق، ولاّه الخليفة الوليد على مكّة (...)وقف حياته على إقرار السلام و النهوض بالعراق. و في خلافة الوليد بن يزيد زجّ به في السجن ثم أسلمه إلى عدوّه يوسف بن عمر الثقفي في الكوفة الذي أخذ يعذّبه حتى مات. (الشخصية المشهورة التي عانت العذاب و الاقصاء أيضاً). المرجع نفسه، ص:749.

(34): أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي، ص:10.

(35): جبران خليل جبران: الأرواح المتمردة، متبوع بمجموعة أخرى، قصيدة "يا نفس"، موفم، وحدة الرغاية، الجزائر،1993، ص:481.

(36): أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:55.

(37): المصدر نفسه، ص:54.

(38): المصدر نفسه، ص:66.

(39): المصدر نفسه، ص:110.

(40): المصدر نفسه، ص:38.

(41): المصدر نفسه، ص:42.

(42): المصدر نفسه، ص:41.

(43): المصدر نفسه، ص:122.

(44): المصدر نفسه، ص:127.

(45): المصدر نفسه، ص:342.

(46): المصدر نفسه، ص:281.

(47): المصدر نفسه، ص:281.

(48): المصدر نفسه، ص:82.

(49): المصدر نفسه، ص:87.

(50): المصدر نفسه، ص:102.

(51): المصدر نفسه، ص:43.

(52): المصدر نفسه، ص:90.

(53): المصدر نفسه، ص:16.

(54): المصدر نفسه، ص:18.

(55): "القصيدة للحبيب و الرواية للوطن"، حوار مع "أحلام مستغانمي"، جريدة البيان،حاورتها: رانيا يونس، بيروت، السبت:20ربيع الأول1420هـ الموافق 3يوليو1999م.

(56): إدريس بوديبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة

منتوري–قسنطينة، الطبعة الأولى 2000 ص:96.
(57): عثمان بدري: وظيفة اللغة– في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، وحدة الرغاية– الجزائر2000، ص:50.
(58): أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:42.
(59): المصدر نفسه، ص:386.
(60): المصدر نفسه، ص:21.
(61): المصدر نفسه، ص:219.
(62): د.عبد المنعم الحفني: المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثالثة2000، ص:320 و321.
(63): يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد3، ص:212.
(64): المنجد في اللغة و الأعلام، جزء اللغة، ص:150.
(65): أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص:37.
(66): محمد شفيق غربال: الموسوعة العربيّة الميسّرة، دار الجيل، الجمعية المصرية لنشر المعرفة و الثقافة العالمية1995، ص:733.

❑❑

نارة: تحرق الأصفر وتبني حلماً برجلٍ لم يكتمل

مصطفى الولي

تهتم الكتابات النقدية، التي تتناول الإنتاجات الإبداعية النسوية، من جملة ما تهتم. بمقاربة لصورة "الآخر" الرجل، داخل النصوص الإبداعية، في الرواية وفي القصة بشكل أساسي.

في رواية "نارة" للكاتبة الأردنية سميحة خريس، ثمة تميّز واضح وبيّن لتلك الصورة "الرجل". وهنا نتجرأ القول: إن عنوان الرواية، يمكن أن نرى منه ما يرمز، وبدرجة عالية من الوضوح، إلى التحدي الذي تطفح به أحداث الرواية لسلطة الذكورة، كما لمحمولات الشخصيات، الفكرية والنفسية والسلوكية. لكنها تبحث عن رجل مختلف عن الرجال الواقعيين، وسوف نجدها مضطرة للعثور عليه إلى المضي نحو برزخ آخر، يقع بين الحقيقة والحلم، لكن مساحة الحلم هي الأوسع، رغم أن نارة، بطلة سميحة خريس، لا تعي أي التفاصيل هي الحلم، وأيها الواقع، لكنها تعرف أنها حين تغمض عينيها سيكون سهلاً أن يتلاشى هذا "الحسن"، الرجل الذي رافقها عمراً، ينفلش مثل هباء، كأنه ما كان، كأنه شوال عبّأته رملاً، خواء حشته زمناً برجل!! رجل لا يستطيع أن يمد يده وهي تهوي من جرف عال! رجل لا صوت له يناديها! لا يكون إلا إذا نادته باسمه، ولا يتشكل إلا إذا رسمته على أطراف الخيال.

نارة سميحة خريس حارقة لكل هشيم يابس وأصفر. فهي منذ أن رغبت في سرد حكاياتها، خاصة وأنها حملت طموحاً لتصبح صحفية، وجدت نفسها في غابة تارة وفي صحراء تارة أخرى. وهي هناك وهنا اكتشفت عالم الرجل نقيضاً لإنسانيتها. وباستثناء "حسن" القابع في برزخ بين

الواقع والخيال، لم تجد رجلاً من لحم ودم يعادل إنسانيتها.

حين تكتب المرأة، عن علاقتها بالرجل، فهي تقوم بترجمة حالة الاختلاف الإنساني والاجتماعي بتركيبها وتشابكها المعقد للغاية. والوعي بماهية الرجل يعد تتمة لوعي الذات، ولابدّ أن تنوس تلك المعرفة بين الأفكار التي شكلتها بتجربتها وعقلت بها، وبين أحاسيسها التي تمر عبر نبضات القلب، وتحيل هذه الثنائية إلى تأرجحها بين الموجود واقعياً، والمنشود في الرغبة الإنسانية لديها. في هذه الأمداء تظهر أنساق ثلاثة لعلاقة المرأة بالآخر "الرجل"، الصدام، التسلط، التوافق والتكامل.

نارة فتاة يتيمة، جدّها لأبيها حي، لكنه شبه عاجز، لا أشقاء لها أو شقيقات. تحب حسن ببراءة طفلة، تكبر ويكبر معها حسن "الحلم"، وكل من نتعرّف إليهم خلال أحداث الرواية، من الرجال، هم شخصيات سلبية، مع ملاحظة الفروق في الدرجات فقط.

في فضاءات الرواية كافة، تلتقي نارة بالرجل ـ الرجال ـ فهي على العموم بنظرهم موضوعاً للمتعة، كما يريدها الرجل، أو أنها قاصر لا ترتقي إلى مصاف الرجال. في السرفيس تتعرض نارة لاحتكاكات متقصدة، يتظاهر أصحابها بأنها عفوية، وعلى مدخل العمارة كذلك. أما رجال النخبة المفترضة، من أدباء وصحفيين ورؤساء تحرير ومدراء مراكز ثقافية وأعضاء برلمان، وكل من هم في هذا النسق مهما اختلفت المواقع والاختصاصات والوظائف، ليسوا بعيدين عن اللهب الذي تقذف به نارة على عمارة الرجال، التي هي هشّة وصفراء كأسنان عبد الباري، الذي يدعو نارة إلى فنجان شاي، تحس من بريق عينيه أنها بالنسبة له لحظة غزل، غير أنها تضطر، بسبب مهمتها الصحفية، تقوم بتغطية المؤتمرات، إلى قبول الشاي، وفي داخلها رغبة عارمة للتقيؤ على سجاد المكان.

أسماء الرجال عند نارة كلها سخرية، وهي توصيفات لبنية كل منهم روحياً واجتماعياً ومهنياً ونفسياً. سنأخذ مثلاً صارخاً من الذي تدعوه نارة "سحلية"، زميلها في المهنة، يدخل إلى مكتبها فيبدد النور الذي كان يغمر المكان وهي تحلم بحسن، رجلها المنشود، "سحلية مرتدياً بدلته الكاملة صيفاً، شتاءً. لعل القميص الحريري الداخلي مبتل بتوابل من عرق وعطر، أعتذر لنسياني الاسم الأصلي لزميلي "سحلية"، المطبوع يومياً على الصفحة الأولى في الغالب، فلقبه صار محبباً عندي... لولا اللقب لثقل ظله، كيف

لي أن أحتمل رجلاً ببدلة في كل المواسم... أليس لكل الظرفاء ألقاب، أسماء للدلع، هكذا دلعته "سحلية"، إذ يمتلك من عبقريتها الكثير. أحمر إذا زاره شيوعي مهم، أخضر عند الحديث عن السلام والاستسلام، بني إذا اكفهرت الأجواء، بمبة سخسخ إذا تعامل مع مندوبة صفحة المرأة اللطيفة، مع رئيس الحكومة إذا غاب الشعب، ومع الشعب إذا سها رئيس الحكومة عنه لحظة... سحلية في كل موقع زيٌ، إذا لزم الأمر يصير منقطاً أو مموجاً كالأفعى".

السخرية تتواصل على لسان "تارة" سميحة خريس، وتستمر الألقاب الهازئة. الشاعر "الماحي" و"الشاغل" وقبلهما الصحفي "منذر الفاتح". "الماحي يحب المنصّات، تتقافز قامته القصيرة ببراعة وراء منصة أعلى منه!! لماذا لا يراعي منظمو المناسبات مثل هذه التفاصيل الصغيرة؟؟ لماذا لا يفصلون منصات لقصار القامة؟؟".

يشف السرد أيضاً عن موقف انتقادي، وإن كان مقتضباً، من احتكار الذكورة مواقع المرجعيات الدينية. في مؤتمر خاص بقضايا المرأة، يتسع لحضور "قسيس ذكر يتقلّد صليباً ذهبياً كبيراً على صدره يجلس إلى جوار المفتي الذكر بعمامته البيضاء متقنة اللف، يتهامسان بين الفينة والأخرى".

المرجعيات على اختلاف مواقعها ووظائفها، صاحبة سلطة، مادية كانت أم معنوية، نارة بطلة سميحة خريس، في صدام مع احتكار الذكورة كل السلطات، حتى في غياب المؤهلات.

ثمة قضية اجتماعية، حقوقية وقانونية، تهم النساء عموماً في الشرق العربي والإسلامي، ولجتها الصحفية "تارة" من خلال قيامها بتغطية جلسة للبرلمان، جرى فيها النقاش حول مسألة الخلع بين الزوجين، ولمَا أتت النتيجة برد قانون الخلع، أي رفض إجازته. تقول نارة "رجالنا أكثر فحولة من أن يرتضوا بهذا الذل والعار في منح النساء حقهن في الفراق مع دفع كافة الحقوق المالية للرجل وإعفائه من مترتبات هذا الزواج أو الطلاق، رجال حقيقيون، لا تملى عليهم شروط ترفع ولا يتهم على حريمهم وتحرمهم من حقوقهم في سحل النساء في ردهات المحاكم".

تتداخل رمزية الألقاب ـ الأسماء ـ التي تطلقها نارة على الرجال، مع السرد الذي جاءت به الرواية، فالعالم الذي تحلم به "تارة"، مهنياً واجتماعياً واقتصادياً وإنسانياً، ليس كما العالم القائم في الوقت الحالي. وإذا أجزنا القول بأن الواقع المتجسد راهناً، ليس معبراً عن الإنسانية، يكون الرجال

الذين قذفتهم "نارة" بلهب نقدها هم سلطة هذا الواقع، يرفضون تحوّلاته التي تهز وتزعزع مكانتهم، لابدّ أن القارئ سيلاحظ في تداعيات السرد، وفي مونولوجات نارة، أن الكاتبة قامت بتوظيف هموم بطلتها وأحلامها وطموحاتها، للكشف عن أمراض سياسية واجتماعية ونفسية ومسلكية وثقافية، تطال ميادين الحياة المختلفة، وهي وإن أغلقت جرّة الآلهة على نارها، في آخر الرواية، لكنها تنتظر زمناً جديداً.

❑❑

نجيب محفوظ بعيون سورية
تقديم د. رياض نعسان آغا
وإعداد د. عبد الله أبو هيف

يوسف الشاروني /مصر

أصدرت الهيئة العامة السورية هذا الكتاب في معرض الكتاب بدمشق عام 2007 وينقسم إلى أربعة أقسام بعد التقديم والتمهيد والتعريف بالكتاب السوريين الذين تناولوا أدب نجيب محفوظ، أولها وأهمها دراسات في الرواية والقصة بأقلام ثمانية عشر أديباً وأستاذاً جامعياً وهي مختارات من مؤلفات أو دراسات في المجلات الثقافية على مدى أكثر من نصف قرن (1956 ـ 2007) ما عدا الدراستين أو المقالين الأخيرين.

والقسم الثاني حول نجيب محفوظ والسينما، وبه جدولان: أولهما الأفلام المستقاة من أعمال نجيب محفوظ وتواريخها وعددها 46 فيلماً على مدى 38 عاماً (1954 ـ 1992)، ثم "فيلموجرافيا نجيب محفوظ" وعددها 64 فيلماً وهي أفلام مأخوذة عن قصصه، وكتب قصتها والسيناريو أو كتب لها السيناريو فقط أو اشترك في كتابته مع آخرين، ويلاحظ أن هناك ستة أفلام منتقاة من كتابه "ملحمة الحرافيش، وأن 25 مخرجاً تداولوا إخراج هذه الأفلام كان نصيب الأسد فيها ـ كما يقولون لصلاح أبو سيف (13 فيلماً). ويلي هذه الإحصائيات دراستان بعنوان "أهمية نجيب محفوظ في السينما" لمحمد عبده، و"نجيب محفوظ هرم في السينما" لمحمد خليل.

والقسم الثالث شهادات لثلاثة وثلاثين أديباً وناقداً سورياً بعضها سبق نشره وأشير إلى مكان نشره وتاريخه، وبعضها كتبه أصحابه ـ فيما يبدو ـ مشاركة في الكتاب، بعضها احتل من الكتاب أكثر من عشر صفحات ـ مثل كلمة عزيزة السبيني ـ

وبعضها لا يزيد عن نصف صفحة كالتي نشرتها غادة السمان ولعل أبرزها كلمة الأديب حنا مينة وعنوانها "أنا ابن الثمانين أبكي أستاذي "والتي أعلن فيها أن "نجيب محفوظ" وأنا هما الروائيان العربيان الوحيدان اللذان يملكان عالماً روائياً متكاملاً فيما أعلم، ولم يعترض أحد من النقاد أو زميل من الروائيين على هذا القول" (ص 404). ثم يعقد مقارنة بينه وبين نجيب محفوظ حين يعلن أن "نجيب محفوظ - في حدود رأيي - كان يجيد كتابة القصة والرواية، يرتفع في سياق الرواية إلى أعلى، ثم يمضي في خط مستقيم إلى النهاية، أي لا يمارس جنون غيره من أمثالي في الارتفاع والانخفاض، وإن كان يجيد التخفي فلا يطل في كل ما كتب من روايات برأسه بين السطور، ولا يكشف لعبته الذكية في أخذ القارئ على مدى الرواية إلى خاتمتها غير المتوقعة".(ص 406).

أما القسم الرابع فمعلومات ووثائق يتضح منها أن نجيب محفوظ أبدع 37 رواية على مدى ما يقرب من 60 عاماً ما بين عامي 1939 - 1997 و 14 مجموعة قصصية على مدى أربعين عاماً. ويرصد الكتاب 46 فيلماً استفاد من أعماله على مدى ما يقرب من أربعين عاماً، بين عامي 1954 و 1992 كما نُقرأ في هذا القسم تسجيلاً لكلمته أمام جائزة نوبل.

ويُختتم الكتاب بقائمة بعناوين بعض مقالات وأبحاث 15 كاتباً سورياً منتقاة من بيليوجرافيا الصديق د. سامي سليمان أحمد في مجلة "فصول بالقاهرة في خريف 2006 ضمت أكثر من مائة كتاب، وفصولاً عنه في أكثر من مائتي كتاب، ومقالات وأبحاث في دوريات ضمت أكثر من 600.

* * *

يقدم الكتاب الدكتور رياض نعسان آغا وزير الثقافة السورية معلناً أنه يدين لنجيب محفوظ بإدخاله إلى أحياء القاهرة القديمة قبل أن يزورها للمرة الأولى في السبعينيات (من القرن العشرين). وكما تعرّف على نجيب محفوظ عن طريق القراءة فقد تعرّف عليه عن طريق السينما حين شاهد فيلم الطريق في سينما الأوبرا بحلب وحذره أستاذه جورج سالم - وكان الطالب رياض نعسان وقتئذ في السنة الأولى من المرحلة الثانوية - من أن يكتفي بمشاهدة روايات نجيب محفوظ أفلاماً في السينما بل حثه على قراءاتها. أما السؤال المحير الذي لا يجد جواباً عليه فهو لماذا لا نجد أي ذكر

لقضية فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي في كل ما كتب نجيب محفوظ؟ ويجيب الدكتور رياض نعسان إنه لو فعل لخسر جائزة نوبل التي يسيطر عليها جهابذة العلمانية". ولكني أتساءل: هل كان نجيب محفوظ يتطلع إلى الحصول على هذه الجائزة؟ لقد عرفت نجيب محفوظ عن قرب ودارت حوارات منشورة بيني وبينه ولم أشتم منها أي هاجس للفوز بهذه الجائزة، بل لعله كان يتوقعها لطه حسين أو توفيق الحكيم. حتى جاءت لمقابلتي في مكتبي بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة سيدة سويدية قبيل ترشيحه للجائزة، ذكرت لي أنها زوجة السفير الألماني في المغرب ومفوضة من مؤسسة نوبل، تطلب أن أمدها بمعلومات عن نجيب محفوظ. لقد بدأ نجيب محفوظ مسيرته الإبداعية قبل فوزه بالجائزة منذ أربعين عاماً، فهل كان بعيد النظر أو شديد الطموح منذ ذلك التاريخ حتى لا يزعج القائمين على منح هذه الجائزة؟ على أية حال فقد صارحه الدكتور رياض نعسان معاتباً وكانت إجابته ما قاله للرئيس عبد الناصر على الملأ حين زار صحيفة الأهرام ومعه العقيد القذافي: يا ريس إلى متى نبقى لا حرب ولا سلام ما تخلصونا يا نحارب يا نصالح. وقال محفوظ: وحاربنا في أكتوبر. والنتيجة زي ما أنت شايف.

ثم يقدم الدكتور عبد الله أبو هيف الذي أعد الكتاب ـ تعريفاً لثلاثة وعشرين أستاذاً وأديباً ممن كتبوا عن نجيب محفوظ في الدوريات والمؤلفات منذ خمسينيات القرن العشرين. بدأه بكلمته عن مشاركة وفد سوري عالي المستوى برئاسة د. رياض نعسان آغا وعدد من الروائيين والإعلاميين لتقديم العزاء في وفاة نجيب محفوظ وذلك بتوجيه من الدكتور بشار الأسد رئيس الجمهورية العربية السورية وقتئذ تقديراً لمكانة ذلك المبدع العظيم في الأدب العربي الحديث. وقد استقبله في القاهرة نظيره المصري الأستاذ فاروق حسني، وقام الوفد بزيارة أسرة الأديب الراحل في منزله بحي العجوزة بالقاهرة، وفور العودة دعا د. رياض نعسان إلى تكريم نجيب محفوظ بإصدار هذا الكتاب تخليداً لإبداعه الحي، وأن يضم ـ حسب توجيهه ـ أبحاثاً ومقالات وشهادات مما كتبت عنه خلال الستة عقود الأخيرة بأقلام الكتاب السوريين الذين عنوا بإبداعه والتي تفصح عن رؤاه الفكرية والفنية ومواقفه الثقافية والسياسية والاجتماعية والحضارية، معبرة عن أن المبدع العظيم نجيب محفوظ حاضر وباق في وجداننا العربي.

ويستهل عبد الله أبو هيف تقديمه للمشاركين في الكتاب بقوله إن نجيب محفوظ مبدع عظيم في الثقافة العربية الحديثة، نقرأ في إبداعه الروائي والقصصي والمسرحي تحولات التاريخ العربي الحديث ومتغيراته الاجتماعية والسياسية وتحفل إبداعاته بالرؤى الفكرية والفنية العميقة عن تحققات الذات إزاء المعضلات العديدة التي واجهها - ومازال - العرب المعاصرون تحت وطأة الاستهدافات الأجنبية. ثم يشير إلى أبرز تجليات هذا الإبداع، فقد وسع نجيب محفوظ أصالة الرواية العربية باستلهام مورثاتها السردية وتحديث منظوراتها وتقنياتها كذلك.

وقد شرع الكتاب السوريون بالكتابة عن نجيب محفوظ في الروايات والمؤلفات منذ خمسينيات القرن العشرين ومن أهم هذه الكتابات - وسنذكر مجرد إشارات منها نرجو أن تقدم فكرة عنها ومن يريد المزيد عليه الرجوع إلى الكتاب، فهذه الكلمات تعريف بالكتاب وليست بديلاً عنه:

دراسة الأديب فاضل السباعي في مجلة الأديب اللبنانية في أغسطس 1956 عن رواية "بداية ونهاية"، وخص دراسته لمأساة بطلتها نفيسة كامل علي معلناً أن مؤلفنا في ذلك الوقت المبكر ذو قلم يعد من أنجح، إن لم يكن أنجح، الأقلام الروائية التي أخذت على نفسها أن تؤرخ برائع فنها للواقع العربي، بما يتسم به من مزايا، وما ينخر في كيانه من أدوار.

تليها دراسة الدكتور رياض نعسان آغا بعنوان "تأملات في رحلة نجيب محفوظ الفلسفية: حضرة المحترم نموذجاً" والمنشورة في مجلة المعرفة عام 1971 ثم في كتاب "طيوب الذاكرة" عام 2004، معلناً أن نجيب محفوظ الروائي العربي الأبرز الذي قدّم أدباً فلسفياً خالصاً ناقش فيه علاقة الإنسان بالله مستفيداً من عناصر المأساة العربية، ليؤكد في النهاية أن الإنسان هو المعجزة الكبرى (ص 61)، فبعد أن عرفنا جيداً شخصيات جبل ورفاعة وقاسم وعرفة في "أولاد حارتنا" وصابر في "الطريق"، وعمر الحمزاوي في "الشحاذ" وعبد الله "في حارة العشاق" وعلي عويس في "حكاية بلا بداية ولا نهاية" وسواها من الشخصيات التي تعاني هماً ميتافيزيقياً في علاقتها مع جبلاوي وسيد الرحيمي وزعبلاوي، بعد ذلك كله يطلع علينا نجيب محفوظ بشخصية عثمان بيومي، والتي يتابع نجيب محفوظ دورتها الكونية في "حضرة المحترم". وكما في كل روايات نجيب محفوظ الفلسفية هناك مستويات، الأول واقعي محسوس، والثاني

رمزي تجريدي (ص 62).

تأتي بعد ذلك دراسة جورج طرابيشي حول رواية "أولاد حارتنا" بعنوان "نجيب محفوظ يعيد كتابة تاريخ البشرية، المنشورة في كتابه "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" عام 1973. معلناً أن المحاولة التي أخذها محفوظ على عاتقه محاولة جبارة، وهذا بالفعل أقل ما يمكن أن يوصف به أي مشروع لإعادة كتابة تاريخ البشرية في صورة رواية أو ملحمة روائية. (ص 90).

وختم نظرته إلى هذه الرؤيا الشاملة بقوله: وأيا كان موقفنا من الميتافيزيقيا ومن لغتها ومشكلاتها فليس بقليل أن يؤكد في مجتمع كمجتمعنا كاتب له شعبية نجيب محفوظ وتأثيره أن الإنسان هو المعجزة، لأن يحلم بالطيران وهو غارق في الوحل: الطيران بأجنحة الدين بالأمس، وبأجنحة العلم اليوم، وربما بأجنحة الاثنين معاً غداً (ص 17).

كما غُنى جورج طرابيشي بروايات نجيب محفوظ ـ إلى جانب عدد من الروائيين العرب ـ في كتابيه ـ الأدب من الداخل (1978) ورمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى (1981).

ثم تليها دراسة جورج سالم "المغامرة الروائية العربية نجيب محفوظ نموذجاً" من كتابه "المغامرة الروائية: دراسات في الرواية العربية" 1973.

ويتناول فيها روايتي "اللص والكلاب" و"الطريق" معلناً أن التحليل المسهب الذي كان يعتمد عليه نجيب محفوظ في رواياته السابقة، استعاض عنه بوصف الحركة النفسية للبطل، وركز تركيزاً كبيراً على الحلم بشرح موقف البطل أو مشاعره، واقتصر على ما هو أساسي حاذفاً كل ما عداه، كما أنه يتناول الحدث من نقطة تأزمه قريباً من نهايته، إلى جانب اعتماده على الضمائر الثلاثة في آن واحد (ص 103).

وقيمة رواية مثل الطريق تكمن فيما وراء الأحداث، وفي العالم الفكري الذي يحملنا نجيب محفوظ إليه في هذه الرواية، كذلك القول في الشخصيات الروائية التي دارت حولها الأحداث كلها مجموعة من الرموز والتجريدات يجسم بوساطتها أفكاره وآراءه(ص 110).

تأتي بعد ذلك دراسة الدكتور رياض عصمت بعنوان "الجريمة تستفحل" وهو الفصل الأخير من كتابه "نجيب محفوظ.. ما وراء الواقعية" 1995، والذي اختار فيه دراسة مجموعات نجيب محفوظ القصصية

الأكثر تكاملاً وحداثة (ص 5) وهي: خمارة القط الأسود، تحت المظلة، الجريمة، حكاية بلا بداية ولا نهاية، واختتم مقدمة كتابه بقوله: إن هذه المحاولة النقدية للتعايش مع شخوص نجيب محفوظ تماثل محاولة التعايش مع شخصياته وألفتها، "رياض عصمت": "نجيب محفوظ، ما وراء الواقعية (ص 8) في "خمارة القط الأسود" وقف نجيب محفوظ بثقة كقاص معاصر ممتاز. وفي "تحت المظلة" اتضحت علاقته الزمنية بالسياسة، وبدأ تأثير المسرح يدخل على أدبه، فكتب مجموعة مسرحيات قصيرة من فصل واحد، وما لبثت الدراما أن تداخلت مع القصة القصيرة عنده فكتب مجموعة حواريات في "حكاية بلا بداية ولا نهاية، ثم أتبعها بمجموعة عبثية الطابع تحت عنوان "شهر عسل" هدفها التجريب وارتياد عوالم جديدة في القصة أوحت بها البدايات السيريالية في المجموعات التي سبقت، وأخيراً يطالعنا بمجموعة "الجريمة" التي نرى أنها تتمتع بوحدة بنائية فنية متميزة يزاوج فيها بنجاح بين سلامة الواقعية وبساطتها، وتشويق وغموض السريالية. إنها القصة في أجود أنواعها (نجيب محفوظ بعيون سورية، 117).

بعد ذلك نقرأ فصلاً من كتاب "الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية" الصادر عام 2003 لعبد الله أبو هيف بعنوان "رؤى التاريخ في الرواية العربية: حديث الصباح والمساء لنجيب محفوظ نموذجاً" يعلن فيه أن الرواية العربية شهدت منذ مطلع سبعينيات القرن العشرين، ربما بتأثير هزيمة حزيران (يونيو) 1967 المخيبة للآمال، إقبالاً واسعاً على استقراء التاريخ العربي الحديث والمعاصر (ص 134) ونتائج حرب تشرين الأول (أكتوبر) 1973) وتوسعت الرواية إلى قراءة هذا التاريخ العربي الحديث والمعاصر قراءة نقدية للإجابة على سؤالين أساسيين هما: من نحن؟ وكيف وصلنا إلى ما نحن عليه؟ (ص 135).

ويرى الدكتور أبو هيف أن "حديث الصباح والمساء" يقصد هدفاً جلياً هو نقد الواقع من خلال الوعي بالتاريخ. تتنازع هذا النقد رؤية فلسفية حول المطلق (المثال) الضائع في المتغير، ورؤية سياسية هي مرثية الوفد والوفديين الذين صاروا أولياء الله في هذه الرواية ونقد مرحلة عبد الناصر والانفتاح، وهي أفكار طالما يرددها محفوظ في رواياته وكتبه السردية السابقة (ص 140) مثل كتابه السردي "أمام العرش".

نقرأ بعد ذلك دراسة بعنوان "الصعود والسقوط في سيرة البطل الفهلوي في أدب نجيب محفوظ" لمحمد عزام المأخوذة من كتابه "الفهلوي بطل العصر في الرواية الحديثة" 1993 حيث يقول إن أول صور المأساة لمجتمع الطبقة الوسطي في روايات محفوظ هو صعود "الأبطال" الانتهازيين إلى سدة الغنى والثروة عن أقصر طريق، رداً على المنبت الطبقي الوضيع الذي خرجوا من رحمه. ومثال ذلك محجوب عبد الدايم والإخشيدي في "القاهرة الجديدة" وحميدة بطلة "زقاق المدق" وحسنين في "بداية ونهاية".

ويمكن القول إن أبطال نجيب محفوظ لا يخرجون في الغالب عن ثلاثة نماذج: البطل المنتمي يقابله البطل الانتهازي السلبي، وبينهما يراوح البطل الإشكالي. أما البطل المنتمي فهو عنده إما يكون منتمياً إلى اليمين أو إلى اليسار، لكن هذه الثنائية تحطمت بعد ثورة 52 فأصبح المنتمي الثوري على نوعين:

ثوري حقيقي، وانتهازي يتقنع بأقنعة الثورة (ص 156) وهو في أدب نجيب محفوظ. بورجوازي متوسط وليس بروليتاريا من العمال أو الفلاحين، وهو لا يستطيع الخروج من آفاق طبقته الفكرية.

سعيد مهران في "اللص والكلاب" يمثل التمرد ويصدق على انحطاط الواقع وفساده وعلى انتهازية رؤوف علوان، وفي "السمان والخريف" نلتقي بالنموذجين المتضاربين عيسى الدباغ الوفدي الذي مُنع من ممارسة نشاطه السياسي بقيام ثورة 52 فانهار لدى أول مواجهة له معها، وابن عمه حسن الدباغ النموذج الثوري، أكبر ثوري في الكلام لا الفعل، أثرى من وراء الثورة منصباً وراتباً وسيارة مرسيدس. وفي "الشحاذ" نموذجان آخران للبطل الثوري عمر الحمزاوي وعثمان خليل، الأول آمن بالاشتراكية وعمل من أجلها ولحسن حظه أفلت من الجلاد فآثر السلامة وتحول إلى برجوازي، ثم تحول مرضه النفسي إلى أزمة فكرية ومأساة تصوف حولته من ثوري مادي إلى متصوف ميتافيزيقي. والثاني نموذج للثورة المخلص لكن التقليدي الذي وقع في مصيدة السلطة فدفع مستقبله ثمناً لموقفه المتصلب. وفي "ميرامار" سرحان البحيري الثوري الانتهازي الذي أثرى على حساب الثورة وفي مقابله يقف الثوري المعارض منصور باهي وقد انتهى الاثنان إلى الطريق المسدود: انتحر أولهما عند اكتشاف سرقاته، وحاول الثاني قتل الأول لأنه كان يرى فيه صورة من نفسه: انتهازي

وخائن، وهما يمثلان الجيل الجديد من الثوريين الانتهازيين الخارجين من رحم الطبقة الوسطى(161).

ثم نقرأ فصلاً بعنوان "الحارة أم الزمان والمكان أو شجرة الحياة" لديب علي حسن من كتابه "نجيب محفوظ بين الإلحاد والإيمان" (1997) وهو يرى أن نجيب محفوظ يعتريه القلق الوجودي، فالإنسان يواجه العدم ومن هنا فإنه يجعل الحارة القناع الأول والأخير لكل ما في الكون. ارتباطه بحارته المصرية يعني ارتباطه بالوجود والتمسك بالدنيا والحياة، ومن هنا فإنه يكون حزيناً حينما يغادر حارته المصرية كما يقول (صفحات 166 - 167) والكاتب يربط بين هذا الرأي وعدم تحمس نجيب محفوظ للسفر خارج مصر، بينما المقهى عند نجيب محفوظ هو محور الصداقة وعالم الأنس وملتقى الأصحاب، وهو الموضع الحميم يبعث الشعور بالألفة والاطمئنان، وهو بهذا كله خلفية إيجابية لاستثارة الخيال والأفكار (ص 168) وقد أوحى المقهى إلى محفوظ برواية من أشهر رواياته هي "الكرنك" فقد أطلق عليها هذا الاسم من اسم المقهى الذي جرت على أرضه أحداث الرواية، أو أوحى بها المقهى.

ثم يتناول الأستاذ ديب علي حسن دور المقهى في زقاق المدق الذي كان يراقب منه القواد إبراهيم فرج حميدة حتى أغواها بترك الزقاق وخطيبها عباس الحلو لمرافقة الجنود الإنجليز، وارتباط المقهى في السكرية - أحد أجزاء الثلاثية - بأفعال وتصرفات كمال أحد أبطالها حيث كان يجتمع مع أصحابه في قهوة أحمد عبده. وأمام التغيرات الكبرى تذهب قهوة "أحمد عبده" وتقوم مكانها "قهوة خان الخليلي" (ص 172). بينما رياض الزميل الآخر لكمال "يشتاق إلى حي الحسين ومقاهيه الكثيرة: قهوة الحسين الكبرى وقهوة عماد الدين..

ويختتم ديب علي حسن مقاله بأن المقهى جزء من المكان وأساسي فيه، إنه الجزء الفعال، إنه مكان اختُص بالرجال دون النساء. فيه الفضائح وفيه الأسرار. إنه باختصار كما قال نجيب محفوظ مكان أليف مليء بالذكريات العزيزة (ص 172).

يلي ذلك مقال "الرؤى الاجتماعية والفلسفية في روايات نجيب محفوظ" للدكتورة عزيزة مريدان، من كتابها "القصة والرواية" (1980). وفيه ترى إمكانية أن رواية "زقاق المدق" تؤلف في جملتها لوحة تصويرية عامة لهذا الزقاق تموج في داخله صور متعددة لا نسترسل مع إحداها،

ونقترب من الهاوية حتى تعترضنا صورة أخرى مختلفة لا تربطها بالأولى أية رابطة. وما يلبث الكاتب أن يعود بنا بعدها إلى الصورة الأولى أو إلى غيرها. وهكذا نجد في الرواية فواصل متوالية تتداخل خيوطها ثم تتعرج عقدها قليلاً قليلاً، لتعود إلى تداخل العقد والخيوط من جديد حتى آخر الرواية. (صفحات 179 ـ 180). وتنقل لنا الدكتورة عزيزة مريدان فقرة من زقاق المدق نرى فيها قفزات سريعة ونقلات مفاجئة تشويقاً للقارئ يظل مشدوداً معها إلى أحداث الرواية يريد أن يعرف ما سيجري في النهاية.

لكنها تعود فترى أن هذه الطريقة لا تخلو من شعور القارئ بهذا الانتقال السريع المفاجئ الذي تفلت معه منه أطراف خيوط الرؤية، ويصعب عليه ـ بعد ذلك ـ متابعة الأحداث. وأنت ترى أن هذا نقد تأثري يمكن الرد عليه بأنني لم أشعر به كقارئ لنجيب محفوظ ولم أقرأه لناقد آخر ولا سمعته من قارئ. وواضح أن صوت الدكتورة عزيزة مريدن من الأصوات القليلة التي تقف في وجه المد المتحمس لإبداع نجيب محفوظ، لكنه على أية حال صوت يثري الرؤية وينفي رتابتها.

وهي تحرص في نهاية مقالها لتؤكد رؤيتها حيث تختتمها معلنة أن نجيب محفوظ "قد وفق إلى حد كبير في إبراز حياة تلك الطبقة في ذلك الحي، وإن قصر فنياً ـ بعض التقصير ـ في إحكام الحركة الدرامية"، وذلك بعد أن سبق أن اتهمته بالافتعال (ص 182)، والاعتماد على عنصر المصادفة والإفاضة في النصح والوعظ والإرشاد فيما ألقاه على لسان رضوان الحسيني (ص 183).

يلي ذلك فصل من كتاب "الرؤية النقدية، ودراسات في النقد والأدب "لمحمود منقذ الهاشمي (1980) حول رواية "حضرة المحترم: رواية الشخصية الادخارية" فالراوي في الرواية ملتزم بوجهة نظر عثمان بيومي الشخصية المحورية فيها إلا في مرة واحدة فقط أشعرنا أنه يعرف عن البطل أكثر مما يعرف هو عن نفسه وذلك حين قال "وكإيمان أهل حارته لم يكن يفرق بين الدين والدنيا. وهو تدخل من الراوي يدل على أنه (أو المؤلف) لم يستطع أن يمثلها سواء بالسرد أو بالاستبطان أو على الأقل إنه خشى ألا يستنتج القارئ ذلك بنفسه فقدمها له بطريقة مقررة. (ص 186).

ونبه إلى أن مصطلح الشخصية الادخارية لا يعني مجرد ادخار المال، فلها سمات تختص بها هي سمات سيكولوجية

أساساً، وهي في شخصية عثمان بيومي بطل رواية "حضرة المحترم" (ص 189) ويلخص سماتها فيما يلي:

ـ ضعف الإيمان وشدة التعلق عاطفياً بالماضي (صفحات 189 ـ 190).

ـ شعوره بالطمأنينة اعتماداً على الادخار والتوفير، بينما الإنفاق يهدد حياته ويثير قلقه، ويتحول الادخار عنده من وسيلة إلى غاية (ص 191).

ـ كمعظم الشخصيات الادخارية يتميز بالترتيب والنظام حيث وضع شعاراً للعمل والحياة مؤلفاً من ثمانية بنود تدل على فكرة المنظم المنسق.

ـ عاجز عن التفكير الخلاق (ص 192).

ـ الحب عنده يعني التملك، وينظر إلى الزواج نظرته إلى شراء السلعة، وأن الزوجة وسيلة للتقديم في الوظيفة.

ـ الشخص الادخاري لا يملك غير كمية محدودة من الطاقة الذهنية وهذه الكمية تتناقص بالاستخدام ولا يمكنه استعادتها (ص 193).

تُختم الدراسة بأن نجيب محفوظ وُفق في تصوير الشخصية الادخارية تصويراً حياً مقنعاً، وقدمها نمطية لكنها حقيقية نعرف الكثير من أمثالها، لكنه يعود فيتحفظ معلناً أن نجيب محفوظ لم يكن عظيماً، لكنه كان ملاحظاً بارعاً ذكياً. صور الواقع الذي رآه فأتقن تصويره، لكنه إذا كان لم ير من خلفيته إلا النذر اليسير، فإنه لم ير من احتمالات الغد شيئاً.

ولا أعتقد أن مهمة النقد أو الناقد ـ أياً كان مذهبه ـ أن يطالب المبدع بما لم يقله ـ وهي احتمالات ربما بعدد المتلقين للعمل الأدبي ـ كأنما كان من المفروض أن يشاركه إبداعه.

بعد ذلك نقرأ فصلاً من كتاب "الرواية والحرب 1999" لنبيل سليمان، بعنوان "الحرب في رواية الحب تحت المطر" حيث يرى أن الاهتمام الأكبر في هذه الرواية "انصب على الشباب الذين يسمهم بعامة القلق، ويحزنهم النزوع إلى وضع إنساني لائق، ليس الحب غير شارة إليه، في الوقت الذي يؤرجحهم اللهو في وضع خانق إلى درجة القتل، وهو وضع ما بعد الهزيمة" (ص 198).

"الوجه الآخر لمعاناة الشباب هو الحرب: ففي ناصية مشرب الأمريكين يحتشد جمع من الشباب المغني الراقص العابث. وإذ يثور احتجاج ضدهم: إخجلوا

من أنفسكم واذهبوا إلى الجبهة إن كنتم رجالاً، تنطلق أسئلتهم لِمَ يريد أن يرسلنا إلى الجبهة قبل الأوان؟ وتتالى من ثمَ الصفحات ملأى بهموم الشباب الجنسية والسياسية عاكسة الوعي بالهزيمة وتصدع الأوضاع القائمة سلطوياً ومجتمعياً وعجزها عن التصدي للهزيمة. مما يخلق ردات فعل شبيبية شتى: هجرة، عمل فدائي، لهو وسخرية (ص 200).

ويختتم. نبيل سليمان دراسته معلناً أن هذه الرواية ليست عرضاً لفترة لاهية من تاريخ مصر القريب وحسب إنها إيماءة إلى المستقبل أيضاً والبديل الذي تقدمه يرتسم في حامد، وفي الفدائيين، وهو ارتسام يتصف بالاستحياء الذي تفرضه قتامة ما جدّ بعد الهزيمة(203).

ويعرض الدكتور ممدوح أبو الوي "بعض المؤثرات بين دستويوفسكي ونجيب محفوظ ـ وهو فصل من أطول فصول الكتاب ـ وذلك من كتابه "تولستوي ودستويوفسكي في الأدب العربي" (1999) فهو يرى أن رواية دستويوفسكي (1825 ـ 1881) صدرت في بداية مرحلة تاريخية جديدة في حياة الشعب الروسي، كذلك صدرت رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ في بداية مرحلة جديدة في حياة الشعب المصري في مصر، وهي المرحلة التي أعقبت الثورة التي أطاحت بالنظام الملكي وأعلنت أن تحقيق الاشتراكية من بين أهدافها وأن ثروات البلد موزعة بشكل غير عادل ولابد من إعادة توزيع هذه الثروات توزيعاً يضمن لأغلبية السكان حياة كريمة وقسمة عادلة من ثروات مصر. وبكلمة واحدة نادت في تلك الفترة شريحة كبيرة من مثقفي مصر بتطبيق الاشتراكية (ص 205) وكذلك كان الأمر في الفترة التي كتب فيها دستويوفسكي روايته "الجريمة والعقاب" (ص 206).

ويرى د. ممدوح أبو الوي أن هاتين الروايتين فكريتان ونفسيتان في الوقت نفسه. فقد صور دستويوفسكي عالم اللاشعور عند بطله، كذلك فعل نجيب محفوظ، فلجأ كل منهما إلى عالم الأحلام، حيث يتحرر بطل الرواية من قيود الذات العليا التي تخضع لها تصرفات المرء في حالة اليقظة، أما الأحلام فتقع تحت سيطرة عالم اللاشعور. وكانت الأحلام في الروايتين متشابهة، فهي عبارة عن كوابيس يراها البطل وبعد استيقاظه يحمد الله على أن هذا كله كان في الحلم وليس في اليقظة (ص 211).

ويختم د. ممدوح هذا الفصل بإعلانه

أن موقف دستويوفسكي في نهاية المطاف أقرب إلى الفكر الروحي منه إلى الفكر المادي. وموقف نجيب محفوظ من الاشتراكية يشبه موقف دستويوفسكي بأنه مع وضد في الوقت ذاته، مع الإيجابيات وضد السلبيات. فضلاً أنه من الناحية الفنية من وجهة نظره ينتمي مثل دستيوفسكي إلى المدرسة الواقعية النقدية.

نقرأ بعد ذلك فصلاً عن رواية "ثرثرة فوق النيل" بعنوان "معنى الزمن والمصير والموت والعدم"، من كتاب "إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية "(2000) للدكتور دريد يحيى الخواجة.

في بداية هذه الدراسة يرى كاتبها أن هذه الرواية تطرح كثيراً من الأسئلة، وأنها تصور العالم الداخلي للشخصيات أو تعبر عن واقعهم الذي يعيشون فيه أو من خلال السرد الذي قدمه الخطاب الروائي، وأنه انطلاقاً من النظريات التي يمكن أن تحكم المقاصد الواقعية والعصرية والوجودية التي رمت إليها الرواية، ولدى كل سؤال نجد اشتباك الأجوبة. هل العدم مغزى الحياة؟ مع المصير المجهول والموت والليل والظلام نعيش ثرثرة نجيب محفوظ. فوق النيل، و"العدم" هو الذي يهيمن على وجودنا. هل حقاً سنموت يوماً ما، الدوامة هي عالم مشهود يثرثر، مجال الأفكار تدور وتتحرك أشخاصها انحصروا في رقعة صغيرة، استسلموا للحشيش يمتصونه مع مهرجان الجمر المتوهج (ص 229).

ونهاية الرواية ظلت تبحث والشخوص ما ونت تسير في طريق مجهول، بعضهم ظل معانداً.. أكثر حدية في عبثه. و"نجيب محفوظ" على لسانهم جميعاً ظل بلا هدف بل يبحث عن هدف بلا خلاص بل يتشوف طريق خلاص في الطريق الجديد العجيب اللانهائي (ص 243).

وفي دراسة نذير جعفر للشخصية التراجيدية في "قلب الليل" المأخوذة من كتابه "رواية القارئ" (1999) يرى أن شخصية جعفر الراوي الأس الذي يبني عليه محفوظ معماره الروائي لرواية "قلب الليل"، وهي المحور الذي ينتظم حوله مسار الأحداث وتفاعلاتها بحيث نسميها بحق: رواية الشخصية الفردية، حيث التاريخ الشخصي لجعفر الراوي يمتد من مفتتح الرواية إلى منتهاها مهمشاً ما عداه من شخصيات ووقائع إلا بالقدر الذي يكشف عن محيط علاقاته، ويعمق معرفتنا به، ويفسر لنا نزعته العقلانية، وجنونه المقدس في آن معاً. وبقدر ما يبدو هذا التاريخ شخصياً فإنه يحمل في طياته تاريخ حقبة

وجيل وأفكار تتصارع على أرضية التفاوت في الواقع والميول والانتماءات. إن شخصية جعفر الراوي تتجاوز بهذا المعنى طابعها الفردي المحض أيضاً لتتحول إلى نموذج إنساني يجسد الصراع الجوهري في النفس يتناهبها قطباً: الغريزة والعقل، الاحتجاج على القانون والخضوع للسلطة، الرغبة في التوحد والتوق إلى الانعتاق (ص 247).

فهو ككل الشخصيات التراجيدية التي تتمرد على شروطها الموضوعية عندما تعاني من عدم التلاؤم مع طاقاتها الروحية والعقلية المتقدة من ناحية والمصير المأزقي الذي تحشر فيه من ناحية ثانية.

ولأنها في حقيقة الأمر أكبر من هذا المصير فإنها تجد نفسها منساقة إلى حتمية المواجهة المأساوية معه حتى النهاية (ص 248).

ويتساءل نذير جعفر تساؤلاً يحمل إجابته حين يقول: هل جاءت كنية جعفر (الراوي) لتتطابق مع دوره كراوٍ للقصة من أولها إلى آخرها، ثم يجيب إن هذا ما يرجحه لاسيما أن الأسماء عند محفوظ غالباً ما يكون لها دلالتها الاجتماعية ووظيفتها الفنية ومن هذا المنطلق أيضاً جاء عنوان الرواية قلب الليل إشارة إلى زمن روايتها من جهة وإلى ما يخفيه الليل من حكايات وأسرار من جهة ثانية (ص 249).

وتتميز الرواية بالتقابل بين الشخصيات والتقابل على مستوى المكان والزمان. وهذه التقابلات تدخل في نسيج الحبكة الروائية متناغمة مع سيرورة الصراع الذي ينظم الرواية من أولها إلى آخرها (253).

إلى جانب خاصية التقابل نجد خاصية أخرى تندرج عليها وعلى كثير من أعمال محفوظ، وهي النظرات والتأملات الفلسفية التي تأتي في سياق الحوار أو عبر المونولوج والتداعيات. وغالباً ما تكون نتاج تجربة شخصية أو خبرة إنسانية قابلة للتعميم، فتأخذ طابع الحقائق المطلقة أو الأسئلة المتعلقة بالإنسان والكون، وبالحياة والموت، بالدين والعلم (ص 254).

أما الدكتور خليل الموسى فيرى في "رواية ميرامار نموذجاً لتعدد الرواة وتعدد وجهات النظر"، وذلك في الفصل الخاص تحت هذا العنوان من كتابه "آفاق الرواية بنية وتاريخاً ونماذج تطبيقية" (2002).

يلاحظ الدكتور خليل أن شخصيات هذه الرواية شخصيات انتهازية ما عدا شخصيتي عامر وجدي وزهرة، كما أنها شخصيات غير نبيلة، كل منها يكره الآخر ويبحث عن مصالحه وثرواته في هذا البنسيون وخارجه،

ولا تجمعها صفة واحدة، وعلاقاتها مبتورة.. وتضاء هذه الشخصيات بحديث صاحبها عن نفسه وماضيه كما تضاء بحديث الرواة الآخرين. وساعد في ذلك تلك الصفحات التي جعلها المؤلف حواراً مكثفاً موظفاً، وكأننا إزاء قراءة لمسرحية (ص 265).

ويلاحظ الدكتور خليل الموسى أنه في كل قسم من أقسام هذه الرواية باستثناء القسم الأخير مجموعة من الأخبار والمشاهد الوصفية والمذكرات يجمعها قاسم مشترك واحد، وهو أن الشخصية الراوية هي التي تتسلم دفة البطولة: لكن الملاحظ أن ثمة أخباراً وأحداثاً تتكرر في الأقسام، ولكل راوٍ وجهة نظره فيها. ومن هنا فإن هذه الرواية تخلو من حدث متطور متنام متصاعد ليأتي القسم الأخير وهو الأقصر ليدفع بالأحداث في حركة سريعة إلى نهايتها. وقد نحى الروائي نفسه عن السرد والكلام كما يفعل المسرحي، فكانت الرواية موضوعية إلى حد بعيد، وكلف أربع شخصيات من شخصياتها بهذه المهمة الصعبة، وهم رواة مختلفو المشارب والصفات، (ص 269)، فميرامار رواية ذات بنية متعددة الأصوات لأحداث واحدة إلى حد ما، لذلك فهي تقوم على التكرار لكنه تكرار مختلف في كثير من مفاصله لأن وجهات النظر مختلفة حول الحدث الواحد. ناهيك عن الصورة التي يرسمها الراوي لنفسه، تكون غالباً أوضح من الصورة التي يرسمها لسواه أو يرسمها سواه له. فهو يبين لك ما لا تعرفه الشخصيات الأخرى عن أسراره، وقد تعرف الشخصية الأخرى عن الراوي ما لا يعرفه الراوي عن نفسه أحياناً. (ص 272).

نقرأ بعد ذلك فصلاً يقدم لنا إبداع نجيب محفوظ من زاوية أخرى بعنوان "توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ" للدكتور رياض وتار من كتابه "توظيف التراث في الرواية العربية" (2002) فهو يرى أن "للعجيب والخارق في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة وليلة" دوراً مشابهاً لدوره في "حكايات ألف ليلة وليلة" فهناك عفاريت مؤمنة وأخرى كافرة شريرة. وكأنها صورة من النفس البشرية في انقسامها بين الخير والشر. ويبدا السرد قسمة بين العفاريت الخيرة والشريرة. كما بدا كل طرف منها يسعى إلى توجيه السرد الوجهة التي يريدها. إن الغرض من تدخل العجائبي في أحداث ألف ليلة وليلة هو دفع السرد إلى الأمام كلما وصل السرد إلى طريق مسدود يصبح فيها مهدداً بالموت أو التوقف النهائي. لكن الدكتور محمد رياض

وتار يفرّق بين ظهور العجائبي في "حكايات ألف ليلة وليلة" وظهوره في رواية "ألف ليلة وليلة" فهي في الأولى اقتحام الإنسان للعوالم الخالصة بالعفاريت، وهي عادة عوالم ثابتة عن عوالم الإنسان أما ظهورها في الرواية الثانية فهو ظلم السلطة للشعب (ص 285) وواضح أن رواية "ليالي ألف ليلة" لم تتعامل مع العجائبي على أنه واقع وحقيقة، على الرغم من حضوره الكبير والهام ودوره الرئيسي في السرد بل نظرت إليه على أنه صورة دقيقة لمضمون اللاوعي لدى كل شخص، ولذا شككت أحياناً في وجوده المادي (ص 286) لكن ـ وكما يلاحظ د. محمد رياض وتار ـ أنه تحكم هذه الأمكنة بنوعيها الجغرافي والعجائبي ثنائية ضدية، فالأمكنة الجغرافية تضج بالفساد وترتكب فيها الجرائم، مما يدل على أزمة تعيشها الأمكنة الجغرافية في مدينة شهريار، وهي وجود الظلم وانتشار القبح والتسلط على الناس.

أما الأمكنة العجائبية فتعج بالصفاء والنقاء والعدالة والمساواة والقدرة على منح الحياة "مملكة الماء اللانهائية" لذا طُرحت بوصفها بديلاً للأمكنة الجغرافية "مملكة الدراويش في الجزيرة المهجورة" (ص 187).

ويلاحظ الدكتور محمد رياض وتار أن ملحمة الحرافيش تتشابه والشكل العام للسيرة ـ يقصد ألف ليلة وليلة ـ من حيث ضخامة مدتها، وكثرة شخصياتها، وتعدد أمكنتها، وامتداد زمانها وانقسامها إلى عدد من الأجزاء يحمل كل جزء عنواناً (293) وأن نجيب محفوظ صوَّر بطلها عاشور الناجي في ضوء شخصية بطل السيرة الشعبية (294) فثمة تشابه في مراحل حياته والبطل الملحمي كما صورته السيرة الشعبية لكن ثمة اختلافاً بين السيرة الشعبية ورواية "ملحمة الحرافيش" من حيث اختلاف زاوية الرؤية ومفاهيم العصر الذي كُتبت فيه كل منهما (ص 299).

فإذا كانت السيرة الشعبية قد رفعت البطل الفردي إلى درجة التقديس وجعلته القائد الملهم، فإن رواية "ملحمة الحرافيش" ـ على الرغم من تركيزها على وجود البطل الفردي ـ وجهت اهتمامها إلى الجماهير مؤكدة أن الفرد لن يستطيع فعل شيء ما لم تتحرك الجماهير لتدافع عن حقوقها. (ص 299 .300).

ولعل موضوع "نجيب محفوظ والمناهج النقدية: القاهرة الجديدة نموذجاً" والذي سبق نشره في مجلة "فصول" القاهرية

"العدد 69 ـ صيف 2006) للدكتور فاروق إبراهيم المغربي هو أطول الدراسات (ثلاثون صفحة والهوامش عشر صفحات) كما أنه من أكثرها جذباً للانتباه ودفعاً للاستثارة لأنه ـ وكما أعلن في المقدمة ـ أن هذه الدراسة تهدف إلى وضع القارئ أمام حالات نقدية متنوعة، تسلط جميعها الضوء على عمل أدبي واحد هو رواية "القاهرة الجديدة" وهذا بدوره يتيح للقارئ أن يلمس الفرق بين تناول النقاد على اختلاف انتماءاتهم لهذه الرواية (ص 301).

ويستهل دراسته بإعلانه إمكان تقسيم الرواية إلى محورين رئيسيين هما التفسير والتحليل. وهو لا يتحمس لمحور التفسير الذي يضع تحته الشرح الذي لا يضيف للنص شيئاً، ولا يبين ما فيه، بل إنه يقزمه ويسطحه ويقتل الإيحاء فيه، فضلاً عن بعده عن الإبداع، لأنه يأخذ المعنى الظاهري فقط ويعطيه حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، لذا فإن شرح النص يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، أو تكراراً ساذجاً تجد الكلمات نفسها (ص 301)، أما التفسير فهو الشكل الأرقى للشرح. إنه استبدال نص آخر بالنص الذي نعرفه، وهذا النص الجديد، فيه من دون شك سمات إبداعية تتجاوز البنية المدروسة فتعرفنا بعض مكنوناتها، بغية الإعانة على تمثلها. (ص 302).

لهذا فهو خطوة متقدمة عن الشرح والتفسير. ثم ينبه إلى أن النص الأدبي يتعدد مما يهبه غنى وإبداعاً لذلك فإن وجهة تحليل ما لا تنفي سواها، بل ربما أشارت إليها وحرصت عليها وأثارتها. وهكذا يكون التحليل في النص بمغامرة قد لا تنتهي (ص 303). ومن التحليل ينبثق التأويل، مع التنبيه أن التأويل مجرد احتمال صلح لعصره مع إتاحة الفرصة لاحتمالات عديدة تصلح لأزمانها.

وقد أحسن الدكتور عبد الله أبو هيف بوضع هذه الدراسة قرب ختام دراسات الكتاب ـ وكنت أفضل أن تكون في ختامها ـ لأنها تعرض لمناهج النقد المتعددة، التي تناولت إبداعات نجيب محفوظ وتناقشها مقتبساً رأي الدكتور نعيم اليافي ـ متفقين معه في هذا الرأي الذي أعلنته في دراساتي بمناسبة تناولي لإبداع نجيب محفوظ بالذات ـ أن "طبيعة العمل الأدبي هي التي تفرض علينا المنهج الذي سنطبقه".

وهو يرى أن النقد العربي "في غالبه يعتمد على الطرب والتأثير العاطفي ومن ثم يأتي وصفاً للشعور المباشر الذي تركه هذا التأثير (أو أنه يعتمد على المناهج الغريبة

الوافدة ص 307)[32].

ثم يتناول بالنقد مناهج النقد التي تناولت إبداع نجيب محفوظ ويعزو ذلك إلى احتلال نجيب محفوظ موقفاً مهما بين الروائيين العرب مما دفع أغلب التيارات الفكرية إلى تبنيه وإنطاقها عنها كجزء من صراعها السياسي" ولذلك سنرى هذا الروائي عند بعض النقاد كاتب الاشتراكية الأول.. كما سنراه عند نقاد آخرين كاتب الإسلام الأول. وواضح أن كل ناقد أو اتجاه، إنما يبحث عن فكره ونفسه في روايات هذا الروائي. أما النقاد الذين يقفون في الجانب الثاني والذين يتخذون من الهجوم عليه هدفاً، فإنهم وضعوا أنفسهم في الجانب المقابل ليس غير "(311) فهناك الإسقاط الديني وفي مقابله الإسقاط الماركسي وكذلك الإسقاط النفسي. لكنه حين يتعرض لدراسة الناقد الدكتور سامي سويدان لـ "القاهرة الجديدة" يرى أن ما قدمه مما يسميه إسقاطاً للقاهرة الجديدة "ليس قليلاً، فهو أفق إضافي مشكور لم يتوصل إليه أحد من النقاد الآخرين، سواء على صعيد الشرح أو التفسير أو التحليل. فإن آفاقاً كهذه إن لم تنفع العمل فإنها لا تضر به. وهذا شأن هذه الرواية التي لا شك في أنها قد اغتنت من هذه الدراسة (ص 327)، وقد أثار هذا التعليق تساؤلي لماذا لم يضم أخي الدكتور عبد الله أبو هيف دراسة الدكتور سامي سويدان أو فصلاً منها إلى هذه المختارات، فضلاً عن أنه لم يعرِّفنا به في مقدمته التي عرّفنا فيها بالأدباء السوريين الذين تناولوا أدب نجيب محفوظ.

ثم يعلن الدكتور المغربي رأيه بقوله: إن العمل الأدبي الحقيقي أكبر من أن يحتويه أي منهج نقدي. ومع هذا فإن قراءة التحليل يمكن أن تغني النص بشكل جيد ومتميز، وهي أقرب القراءات الجادة للقارئ العام لأنها تأخذ بيده نحو عالم النص الأدبي وتفضي إليه بما يكون قد خفي من أسراره (ص 331).

بعدها نقرأ دراسة بعنوان "عالم نجيب محفوظ الروائي" لمحمد كامل الخطيب يعلن فيها أن نجيب محفوظ أحد الروائيين العرب

---

(32) "إنني أؤمن بمذهب النقد المتكامل أي النقد الذي يتناول العمل الأدبي بالدراسة من أكثر من ناحية: النواحي الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية.. الخ. وعلى قدم المساواة كلما أمكن ذلك، وإن كان العمل الأدبي ـ وليس الناقد ـ يمكن أن يفرض تغلب أحد هذه النواحي على بقيتها، فالقصة النفسية يمكن أن تغلّب المنهج النفسي، والقصة الاجتماعية تفرض المنهج الاجتماعي.. الخ. لكن أعتقد أن العمل النقدي ـ كالعمل الفني ـ كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية كان أكثر عمقاً (دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة 1967، ص 4 وأعيد في مقدمة كتاب "مع الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، صفحات 12 ـ 13).

القلة الذين يمتلكون رؤية للعالم، أو عالماً روائياً متكاملاً وفنياً، فعبر تاريخه الروائي قدم نجيب محفوظ رؤية فلسفية متسعة على الرغم من تغير زاوية النظر للعالم لديه، وتغير أدوات وتقنيات النظر عبر رحلته الروائية ـ الفكرية عندما تغيرت زاوية النظر في رؤية العالم" (ص 312).

ويختتم دراسته بهذه الكلمات: دراسة في الزمن، هذا هو العالم الروائي لنجيب محفوظ يتغير الأفراد والمجتمعات والظلال ويبقى الزمن (وتعليقنا أن الزمن هو حامل التغير). فيه يعيش البشر: يولدون ويحيون ويتألمون، يصعدون ويسقطون، كل ذلك يتم في الزمن، مرة ينظر إلى المسألة من خارجها، وأخرى من داخلها. في البداية قدم "الشيء" كما يبدو وفي النهاية قدم "الشيء" كما هو، وفي الحالتين قدم لنا الكاتب "الشيء كما يبدو له"، والشيء أو الزمن كما بدا نجيب محفوظ هو عالم نجيب محفوظ الروائي (ص 348).

أما ختام المسك فبقلم الدكتور عبد النبي اصطيف بعنوان يتفق مع موضعه من الأبحاث "تركة نجيب محفوظ" وهو يستهل مقاله ببيان معالم طفولة نجيب محفوظ التي تميزت بها:

الوحدة فقد كان آخر عنقود الأسرة ـ معرفته الحميمة لمختلف أحياء القاهرة والتي اتضحت أكثر مما تتضح في ثلاثيته ـ قراءاته لروائع الأدب العالمي منذ عمر مبكر ـ حديث والده المستمر عن زعماء الوطن البارين.

ويعتبر هذا المقال من مقالات الكتاب النادرة التي تربط بين كاتبها وسيرتها الذاتية (أنظر مقدمة الكتاب بقلم الدكتور رياض نعسان آغا) فهو يسترجع علاقته الحميمة بنجيب محفوظ منذ مطلع شبابه المبكر. "عندما كنت في السنة الأولى من دار المعلمين العامة بدمشق" وتعرضه اللاذع من والديه للانصراف عن قراءة محفوظ والانصراف إلى الكتب المدرسية التي تكفل النجاح والتفوق.

وفي فقرة تالية يتحدث عن قصته لقراءة نجيب محفوظ، وبشيء أكبر من المتعة وهو قراءة تجربة مفعمة بالفكر غنية بالمشاعر تسبر أغوار النفس الإنسانية وتتحدث عن مختلف المناطق البشرية من الشعور إلى الشعور وما قبل الشعور (325).

ويعلن د. عبد النبي اصطيف بحق فضل نجيب محفوظ على الأدب العربي في إقبال القارئ المصري على قراءة الأدب العربي الحديث بروح التقدير والإعجاب.

ويلخص لنا د. عبد النبي اصطيف رحلة نجيب محفوظ الإبداعية التي تعبر عن مشاعر متضاربة تناوشه من الاعتزاز بماضي مصر القديم المتمثل بما قدمته مصر الفرعونية من إنجازات حضارية أسهمت في حضارة اليونان والرومان، إلى الفخر بماضيها الوسيط الذي كانت فيه محوراً أساسياً من محاور التاريخ العربي، إلى الخوف على حاضرنا الراهن الذي تهدده مصالح الدول الاستعمارية. لقد كان نجيب محفوظ ضمير مصر" (ص 351).

ثم يطالب في نهاية مقاله بأن ينتج أحد أشقائنا كتاباً عن قاهرة نجيب محفوظ كما تتجلى في كتاباته (ص 352)، معلناً أن أهم ما أنجزه محفوظ أنه وضع الرواية العربية الحديثة على خارطة الرواية العالمية في القرن العشرين. (ص 352) وهذا دلالة على حيوية هذا الأدب.

*** * ***

تحية للصديق الدكتور عبد الله أبو هيف على هذا المجهود المتميز ولكل المشاركين فيه وعلى رأسهم الدكتور رياض نعسان آغا الذي لم يشارك فقط بحكم منصبه في إخراج هذا الكتاب، بل كشف النقاب عن أن هذا الكتاب ثمرة علاقة شخصية حميمية بإبداع نجيب محفوظ قبل أن يكون ثمرة منصبه الوظيفي.

❑❑

البحر في النص الروائي العربي

زهير جبور

منذ نشوء الطبيعة، والإنسان على صراع معها، وقد رافقته المياه بسرها ولغزها، خيرها وشرها، صفائها وغضبها، ومع تطوره راح يكتشف البحر، حين صنع القوارب الخشبية مدركاً بفطرته أنها تطفو على السطح، عرف البحر بمتناقضاته، وثرواته، لكنه ظل أمامه ضعيفاً، فهو يتحداه، وذاك يصارعه، تلك هي المعادلة، وكلما اقترب منه ابتعد مزمجراً، رافضاً أحياناً أو مستكيناً خجولاً، وفي كل الأحوال أصبح من أساس الوجود، ليألفه الإنسان، ويتعامل معه حسب هواه، ولا يبخل عليه بالضحايا الذين تجرهم المغامرة للغوص فيه، ومنه أبدع أصحاب الخيال أساطير، وصنعوا شخصيات، فتلك حورية البحر التي ظهرت للصياد الفقير وأثرته، أو السمكة العجيبة التي لفظت لؤلؤة نادرة، وذاك الحيوان الذي راح ينقذ السفن الغارقة، وظل البحر يمتلك دهشة سحرية تبرز تلقائياً حين مشاهدته، مع رعشة (رومانسية) يتذوقها العشاق وهم على شطه وقد كتب عنها الكثير، ودارت حولها القصص الغرامية، التي قد تنتهي إلى الانتحار، أو بالحب السعيد، وقد حولوه إلى رمز شفاف، يعشقه الصغار كما الكبار، وشرح عالمه يطول جداً، فثمة عالم منه وإليه، وآخر يعكسه على اليابسة ليمنحها ما يشاء، إرضاء لجنونه الصعب إن غضب وثار، وهذا ما جعل الكتاب والشعراء والمفكرين يهتمون به حتى وصلنا اليوم إلى ما نسميه أدب البحر، وقد شكل بحد ذاته مدرسة مستقلة لا ينضم إليها إلا أصحاب التجربة الحقيقية، ولا تطلق على من لامسوه عن بعد بل على من عرفوا عمقه، وما بداخله، وعايشوا تقلباته، فمن يجلس

على الشرفة محتسياً فنجان قهوة متطلعاً إليه حالماً لا يستطيع أن يعبر بكتاباته عن سر موجة خفيفة ناجت الرمل وتراجعت، فلهذه عالمها، وخلفياتها، ومن يتقن البحر يدرك ماذا يخفي من قوة،وقد يجدها عذبة، ويطلق عليها الأوصاف كما في الشعر، وسيقدمها هدية للحبيبة بلونها الذي يشبه لون عينيها، وسيبقى هذا مجرد كلام، لأن عليه أن يتأكد بأن لونها سيتبدل مراراً في ثوان قليلة، وهي قادرة أن تقذفه وحبيبته مئات الأمتار بوحشية، ودون مراعاة لشعوره وشعورها، وفضاء حنوه الذي لا تنسجم معه طويلاً، وعلى الرغم من تلك القتامة والسوداوية، فالبحر يثير الشجون، ويمنح الدفء، ويؤجج من لوعة الهوى، وما وقف عاشقاً إلا وناجاه، وبثه الشوق والحنين، فيا للعجب! ويا للهول فيما نجد منه.

أما بالفن التشكيلي وقد شغله كثيراً، وظل بعيداً عنه، ولا يخالطه بمداه الفوضوي بل السطحي، ورصدته اللوحات العالمية بأحواله، وعبرت عنه دون الغوص، لأن الريشة بحد ذاتها لا تتمكن من الوصول، ولا توجد لوحة في العالم تمكنت من تحقيق نسبة ضئيلة من النجاح في فك طلاسمه الصغيرة جداً، والفن جعل الحجر ينطق لكنه عجز عن فهم البحر بعالمه المجهول، وكبره حتى درجة لا حدود لها من جنون العظمة، تقابلها وداعة متناهية تحتضن اللعبة وضحكات الأطفال، ولا تلبث أن تلغيهم وتفنيهم من الوجود.

تناول الكاتب الأمريكي (هرمان ملغل) البحر في روايته (موبي ديك) وقد ولد 1819 وتوفي 1891 وهي من أهم ما كتب عنه بملحمة كبرى جسدت صراع الإنسان مع قواه الخفية، وقد هزم أمامها، ليحصل الروائي العالمي (أرنست همنغواي) على جائزة نوبل عام 1954 عن روايته (العجوز والبحر) التي ترجمت إلى العربية وقرأت إلى جانب روايات أخرى كثيرة لم تحقق المطلوب، ولم تشتهر كسواها.

وفي الوطن العربي لم يظهر ما يكتسب أدبياً تلك التسمية بجدارة، لأن الكتاب تجنبوا المغامرة، ومنهم من دخلها في وقت متأخر من العمر، واختصرت أعمالهم على ملامسته، ليبقى هو البطل المواجه والشخصيات تتحرك أمامه، لكنها لا تصب فيه، وبقدر ما عبر عنه الشعر بالصورة، وجدتها الرواية صعبة المنال مخيفة،

فالخيال لا يساعد الكاتب كونه يحتاج للتجربة، ومنهم من تجنب ذلك بسبب عدم المعرفة، وبعضهم تجرأ وكتب لكنه لم يحقق ما يصبوا إليه، فظلّ إبداعه ناقصاً وضعيفاً، مفتقراً لغنى الدقة بالوصف، ولم يكتب لمثل هذا الأدب الانتشار، فتراجع عنه الكتاب مدركين أنها ليست مهنتهم، وفي السنوات الأخيرة أدخلوا البحر كشاهد عن بعد، فهذا الولد قد أحب البحر كما في رواية بهجت فرح (عن الولد والبحر) وربطت ليلى عثمان وسمية به وأخرجتها منه كما في روايتها (وسمية تخرج من البحر) وعن الشارع البحري كتب أحمد دالي (حكايات شارع البحر) وفي الحقيقة حين نذكر أدب البحر عربياً فسوف نتوقف مطولاً عند عملاق المدرسة وأحد مؤسسيها عالمياً . الروائي حنا مينة . الذي اختص بأدبه واستحق منه شهادة لا تستطيع منحها كبرى الجامعات، وهو لم يدرسه أكاديمياً، ولا تعرف عليه نظرياً، ولم يستعن بأجهزة الغطس، والتنفس، والملابس الخاصة، استعداداً للكتابة، لأنه عاشه حقيقة ففي بداية حياته عمل حمالاً بالميناء، ثم بحاراً على مركب، وعرف مناخ الغواصة وفهم عقلية صياد الصنارة على الشط، ونقل كامل التجربة من السطح المشاهد إلى العمق الموحش، وواجه الهيجان، وذاق عذاب الشمس وهي تسلط فوق الرؤوس حممها، وصقيع الليل الشتائي، والاغتراب، وكوته العاطفة المتفردة بالإحساس وسط الماء حيث لا شيء سواها، وعرف أبطالاً أجادوا لغة البحر، وفصلوا كل حبة رمل على شطه، وبذلك استحق أن يطلق عليه (أديب البحر) المتفرد، وإذا ما قورن بأمثاله عالمياً، فسوف يتفوق بمعرفته، وقد صعبت عليهم بعض التفاصيل كما في (العجوز والبحر) وقد ذللها حنا مينة بتجربته الواثقة، الغنية، ونقل بصدق صورة البشر الذين يدافعون عن وجودهم وهم على المركب الذي يمثل في هذه الحالة يابستهم المتقاذفة، الصاعدة، الهابطة، المحاصرة بالعواصف، والأنواء، وقد تمكن منها لأنه عايشها وأدرك جيداً معادلة (إما المقاومة العنيدة وإما الموت) ونقلت السينما هذه الصورة بالتقنيات التي جسدتها أمام بصر المشاهد، لكنها لم تتمكن من الوصول النفسي للحالة، وليظل النص الروائي الأكثر مصداقية.

كما ذكرت تفتقر روايتنا العربية لهذا الأدب الذي اهتم به الغرب، فلماذا ابتعد عنه الكتاب ولم يشدهم؟ وهل فقد البحر جاذبيته؟ وأين تكمن المشكلة، فيهم أم فيه؟

حين جربت الكتابة عنه تراجعت خوفاً، وبما أنني أعيش في مدينة بحرية أنجبت (حنا مينة) فقد رغبت بالتقليد ربما، وفكرت لو أن الله لم يمد بعمره فمن كان البديل الذي سيؤرخ للمدينة؟ مخلداً أبطالها الذين عرفهم، وهم الآن في الذاكرة الشعبية، التي حفظت بدورها روايات الكاتب، استسهلت التجربة للوهلة الأولى، وأنا من أبناء البحر، وبمعرفتي الهشة وجدتها عادية مع القليل من المغامرة الممتعة، وحين ركبته لأكتب، ركبني دواره الشديد وجعلني أفقد الوعي، واندفاعي، وأدركت على الفور أنها مسألة صعبة، وقد فاتني زمنها، وخطورتها ليست متساوية مع أولئك الذين يدخلون الأدغال الموحشة ليكتبوا أدبهم عنها، لأنهم يدركون خطورة ما يتربص لهم من وحوش ومفاجآت يتحاشونها بالحرص والانتباه، أما في البحر فلا شيء يفيد، إذا ما علمنا أن المألوف فيه وخلال دقائق ينقلب العكس تماماً، دون أي إنذار، أو إعلان، ولا فائدة من حرص وانتباه، فمن سيكتب عن البحر إن لم يعشه منذ طفولته؟ وأي أديب بعد سن معينة سيغامر ويدخل بتجربته؟ ولن تتوافق مع قوته العضلية، ونمط حياته، وثمة مذكرات لبحارة قد تفيد بالمعرفة القليلة، لكن النص البحري المتكامل بأبعاده ومواصفاته يحتاج لمن يبنيه حياة، وتجربة، وعلينا أن نفكر بذلك، وينبغي دفع الصغار من هواة الكتابة للغوص بالتجربة، لتثمر نتاجاتهم بعد سنين من النضج، هذا إن أثمرت فعلاً، وإلا فلا أدب للبحر لاحقاً بمعناه، وسنظل فقراء فيما يخص مدرسته.

❑❑

سيميائية البنية المكانية في رواية (كراف الخطايا)

د.صالح ولعة ــ الجزائر

- قراءة في الرواية :

هي حصيلة فكرية وجرد إيديولوجي لمرحلة من مراحل سيرورة المجتمع الجزائري، وقراءة لتجربة اجتماعية، نافذة إلى أغوار وبواطن العقلية الجزائرية والسفر في عالمها النفسي والفكري، وهي أيضا قراءة لمنظومة الأفكار الدينية والسياسية لهذا المجتمع، باعتبارها البنى العلوية التي تؤطر الفعل الحضاري، هي استبطان لفكرة الدين داخل نفسية الفرد الجزائري، وعلاقته الوجدانية بالخالق، وتصور لمفهوم الوجدانية، وبهذا تقوم الشخصية الأساسية في الرواية - منصور - بتعرية الاتجاه الديني الذي لم يؤد دوره المنوط به في تحرير الإنسان من العشوائية وحمله إلى طليعة الحضارة والرقي .

يقوم الكاتب عبد الله عيسى لحيلح بعملية تشريحية لمجموع الشخصيات، ووضع كل شخصية داخل المؤسسة أو الاتجاه الإيديولوجي الذي تحمله، وبذلك فإن النقد الموجه للشخصية هو في حقيقته نقد لتلك الهيئة، فنجده يستعمل "الإمام" لكشف الأخطاء الفادحة للحركة الدينية، ويستعمل مدير سوق الفلاح ورئيس البلدية لتعرية التسيّب والنفاق، ويستعمل "عمي صالح القهواجي" و" عمي سعيد الزبال " و"ابن الهجالة" ... للكشف عن سلبيات الطبقة التحتية وما تعانيه من جهل ونفاق وانحطاط أخلاقي، كما يستعمل " فرقة الدرك " ليبرز النمط السياسي الخطير، الذي انتهجته الدولة في معالجة الأزمة، وكذا إبراز العلاقة السياسية المتفككة بين النظام والشعب . وهو بهذا يورط الجميع في الأزمة .

ـ لماذا سيميائية البنية المكانية ؟ :

إن الذي دفعنا إلى الاقتراب من هذا الإجراء النقدي هو ما «حققته السيميائية من قفزة نوعية في دراسة الأشكال السردية بخاصة، والعمليات اللسانية وغير اللسانية بعامة، مبسطة نفوذها العلمي على حقول تحليلية مبنية أساساً على المنظور الافتراضي الاستنباطي » (1) .

إن الامتزاج الإجرائي بين مقولات الدرس السيميائي والنتائج النظرية للبنية المكانية في المتخيل السردي ستفضي بنا إلى أسئلة جوهرية عن التمفصلات التطبيقية لهذا الامتزاج، وطرح إشكالية تحاور السيمياء، من حيث هي علم لدراسة العلامات داخل نظام بعينه، والفضاء الأدبي، من حيث هو بنيات كبرى وعناصر مورفولوجية ضخمة، داخل النسق اللساني للبناء السردي .

تنطلق القراءة السيميائية للبنية المكانية من الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكم مجموعة علاماتها، وتمفصلاتها داخل التركيب المكاني، الذي يؤسس للفضاء المكاني ككل . وينطلق التعامل مع علامات (الفضاء الروائي) من العلامة اللسانية، على اعتبار أن الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، لذلك فإن التحليل الواعي للبنية المكانية، ينطلق عادة من الوحدات اللسانية وبعد تنزيل الوحدات البنائية للمكاني (العلامات المكانية)، انطلاقاً من التحليل اللساني، تتم دراسة نظام هذه العلامات، ونسق انتظامها داخل المتخيل السردي، في علاقاتها الوظيفية والبنائية مع عناصره المختلفة، ثم بين هذه الوحدات المكانية بعضها ببعض .

ـ سيمياء الفضاء النصي:

في دراسة لحميد لحمداني من فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق (2)، لخص مفهوم الفضاء النصي في كونه الطريقة التي تشغل بها الكتابة باعتبارها أحرفاً طباعية ورقية، بدءاً من تشكيل الغلاف ووضع العبارات الافتتاحية، وتغيرات الكتابة المطبعية، والفهارس، ومروراً بالهوامش، والرسوم، والأشكال، دون الانتهاء بقضايا أخرى، كالصفحة ضمن الصفحة. وبناء على هذا التحديد، وبالعودة إلى رواية " كراف الخطايا "، يبدو أنها تشكلت ومعمار فضائها بخلفية إسهامه هو الآخر في تكريس البنية الميكروسيميائية العامة للرواية، وبارتباطها مع قيمتها المركزية . وهكذا، بدءاً من دفة الغلاف الأولى، ندخل أجواء الرواية، حيث

تطالعنا مؤشرات أولى نحو الدلالة من خلال صورة الغلاف الزيتية، ومن خلال الشكل المطبعي للعنوان، ومن خلال حجمه، والأشكال الهندسية للحروف .

نشير أولاً إلى أن لوحة الغلاف من تصميم الكاتب نفسه، وقد تضمنت ألواناً مختلفة: الأحمر، والأصفر، والأبيض والبرتقالي، وكل لون يحيل القارئ على دلالة ما . وقد تساعده في ذلك، دلالة النص، وترمز الصورة المصاحبة للغلاف إلى فرس بدون فارس، يكاد يسقط أرضاً أرجله متفرعة في اتجاهات كثيرة، تنفجر من عنقه شلالات من الدماء، وكأنه وسط معركة طاحنة لا تبقي ولا تذر . لذا، هيمن اللون الأحمر الذي يدل على الموت والدمار الشامل، وهي دلالة تتأكد تدريجياً عند ولوج عالم الرواية، التي توحي بثورة الإنسان - الكاتب - وتمرده على هذا الوشاح الأسود، الذي يلف الإنسان والوطن، وهذه الدماء التي تسيل كمياه الأنهيار، فيأتي الكاتب ليدق ناقوس الخطر فيها، إلى نتائج الخطايا والمعاصي التي غرق فيها المجتمع . ولا يبتعد اللون الأصفر في دلالته كثيراً عن دلالة اللون الأحمر، إذ يدل على حالة الكآبة والغم والحزن، وهذا ما نجده ممثلاً في وعي البطل وضميره اليقظ. كما يشير اللون الأصفر، في إحدى دلالته المركزية، عند الكثير من الروائيين، إلى "السجون"، التي أصبحت كالعلامات الفارقة على جبين الإنسان، وهي دلالة على وضع غير عادي في المجتمع، ولا يعني السجن، بالضرورة، الجدران الأربعة، إنما الأمرّ من ذلك هو السجن النفسي - الذي يحمله معه الإنسان أينما تحرك - الذي تفوق آثاره آلاف المرات السجن المادي.

وإذ يصور منصور - الشخصية البطل في الرواية - حالة الحزن والتمزق والنفاق وتدني الأخلاق، فإن الفلسفة التي كونها منصور لنفسه، هي المسافة التي رفعته من مستوى الوعي الجماعي لأهل القرية الغارقين في الرذيلة والنفاق . وهنا، تبرز قيمة الشخصية، كما يقول جورج لوكاتش، و «تنشأ بالجوهر عبر درجة وعيها وقدرتها على رفع الشخصي العرضي في مصيرها بوعي أيضاً على مستوى ملموس للعمومية » (3) .

ومع انغماس أهل القرية في المعاصي والخطايا، بدأ منصور يتجه نحو الحكمة في كشف ومعالجة خطايا الناس، وهو موقف حكيم، بالرغم من أنه بدا، في نظر أهل القرية، مرادفاً للجنون، إلا أن الحكيم في مجتمع النفاق والرذيلة يسير إلى عالم

الضياع، ويصبح وحيداً مكروهاً وغير مطاع، ويسيطر عليه شعور الإحباط المتولد من سوء فهم الآخرين للأمور، والركض باتجاه الخط العكسي للحقيقة الكلية، ومع ذلك لا يتراجع عن إسداء رأيه . وبالإضافة إلى اللونين الأحمر والأصفر، يوجد اللون الأبيض، الذي قد يدل على إشعاع النور المتبقي في ذلك الدمار، وبالتالي يرمز إلى الطفولة والبراءة والطهارة وانتصار الحياة: كما قد يدل اللون الأبيض على دلالة عكسية تماماً، فيشير إلى الاستسلام، خصوصاً وأن منصور يفشل، في نهاية المطاف، في تغيير المجتمع، بالرغم من أنه نجح في إسقاط الأقنعة، التي يتوارى خلفها أهل القرية، ويخرج الأطفال في نهاية الرواية،

« لكن ما يؤسف له بحق هو أن هؤلاء الأطفال ظلوا يبيعون ويشترون بتسعيرة آبائهم وإخوانهم الكبار ... » (4) .

ولا غرابة في أن المهزوم في الحرب يحمل الراية البيضاء الدالة على الهزيمة . لقد اعتقد منصور أنه انتصر بكشف أقنعة الزيف التي يرتديها أهل القرية، لكنه بمجرد أن غادر القرية عاد الأطفال إلى صنيع آبائهم وإخوانهم الكبار . فهل يحتاج أهل القرية دوماً إلى منصور آخر في كل زمان حتى يعودوا إلى رشدهم ؟ وبما أن النص الروائي – تحديداً - هو مركز لاستقطاب أشلاء النصوص الأخرى القديمة والمعاصرة له، وبما أن التناص قدر النصوص، فإن القارئ لهذا النص الروائي قد يستحضر - وإن لم يشر النص إلى ذلك صراحة - سيدنا موسى، لما ترك بني إسرائيل مع أخيه هارون وصعد إلى الجبل، ولما عاد وجد قومه قد عادوا إلى عبادة العجل .

وقبل أن نقف عند سيميائية العنوان " كراف الخطايا " نشير إلى أنه – العنوان – كتب بالخط الأندلسي، وباللون الأسود العريض، وما يحمله كل ذلك من دلالة ترتبط وتؤكد دلالة بنية الرواية . فاللون السود تختلف دلالته من قوم إلى قوم، ولكن دلالة هذا اللون في النص الروائي توحي بالقتامة والتخلف والانحطاط . ومن جهة أخرى، يشير الخط الأندلس إلى عصر ذهبي لهذه الأمة، عندما كانت ترفع راية العلم والأخلاق، وتنشد الخير للإنسانية جمعاء . لكن هذه الأمة لم تحافظ على دينها وأخلاقها، فانغمست في الرذيلة والخطيئة، فهوى سلطانها وتلاشت ليعم الظلام ؛ ظلام الجهل والخطيئة، وكأن الكاتب يريد أن يستحضر ذلك النموذج المثالي، وهو يكتب عن وطنه الذي لم يتعلم من تاريخه شيئاً،

وبقي يكرر الأخطاء نفسها .

ـ سيمياء العنوان:

يقوم العنوان بدور الوسيط بين القارئ والنص، وهو ظاهرة فنية جمالية ولافتة إشهارية مثيرة للوجدان، وقد أفرد له النقاد علماً يسمي " النترولوجيا ". وإذ يحتل العنوان الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فإنه يتمتع بأولوية التلقي، ولهذا عدّ من أهم عناصر النص الموازي (le paratexte) .

فما هي دلالات العنوان " كراف الخطايا" ؟

تشير لفظة " كراف " إلى المعاني التالية: كرّف الشيء: شمّه، وكرّف الحمار إذا شمّ بول الأتان، ثم رفع رأسه وقلب شفتيه . وإلى جانب هذا المعنى، يشير ابن خالويه إلى معنى آخر، وهو أن الكرّاف الذي يسترق النظر إلى النساء . وجاءت كلمة "كرّاف" على صيغة فعّال، وهي علامة على شدة القيام بالفعل . وإذا عدنا إلى رواية "كرّاف الخطايا"، فإن التعريف المعجمي لا ينأى كثيراً عن مدلولها في السياق السردي «لما اقترب من السياج العتيق المنتوف من عدة أماكن، شمّ رائحة الروث والبول، فاحتار أي إحساس يمتلك الحمار، فيرفع جحفلته إذا شم شيئاً من هذا» (5) .

حمّل منصور نفسه مسؤولية اقتفاء الخطايا وعبء تتبع معاصي الناس ومفاسدهم، إلا أن السؤال هو أن فعل "كرّف" من أفعال الحيوانات، فما علاقته بمجتمع أهل القرية وبمنصور؟

تكشف لنا القراءة السيميائية للرواية أن الكاتب لم يوظفه عبثاً، فقد صوّر المجتمع الإنساني الذي تحكمه الغرائز الحيوانية وشرائع الغاب في مظهره الحقيقي، وهنا تكمن ذروة المأساة فأفصح البطل عن حالته النفسية المتأزمة، لذا كان للحيوانات دور كبير في تصعيد الصراع إلى ذروته، وأصبح المجتمع في نظر منصور غابة حيوانية، إذ يقول: «سأكشف لكل واحد منهم إلى أية فصيلة حيوانية هو ينتمي » (6) .

وإذا تأملنا في الجملة "كراف الخطايا " لوجدنا أنها جملة اسمية، ولا يخفى على دارس الأدب أن الجملة الاسمية تدل على الركود، والجمود، والثبات، وانعدام الحركية والفاعلية والتأثير، وإذا ربطنا صيغة الجملة بمضمون الرواية نجدها ـ الرواية ـ تصوّر مجتمعاً ميكانيكياً نمطياً جعلت منه الرتابة مجتمعاً خاملاً راكداً، عبثياً، لا تهزه الأزمات، ولا يقوى على الجهر بالصدق والفضيلة، فطبعه التردي والضياع، في عصر لا مكان للجمود والانهيار فيه. لذا كان منصور يمثل الوعي الممكن، أو شكلاً من

أشكال التطور العقلي والتأملي خارج حياة القرية، وفي صميمها في الوقت نفسه، وهذا يعني أن منصوراً حالة متميزة، فاقت مفاهيم أهل القرية وسلوكهم وثقافتهم، والفلسفة التي كونها منصور لنفسه هي المسافة التي رفعته عن مستوى أهل القرية، دون أن يلغي من حياته توحّده معهم .

ـ عناصر من الفضاء الجغرافي في كراف الخطايا:

الفضاء كمعادل للمكان يتولد في محتوى الحكاية الروائية، وليس من امتداد الكتابة على الورق. إنه الفضاء الجغرافي، وهو فضاء متخيل، يكون بإمكان القارئ وفقه أن يوهم نفسه أنه قادر على أن يتجول فيه . وإذا كان هذا الفضاء يدرس سابقاً في استقلال تام عن المضمون، عند جزء هام من النقاد، فإنه يعد بالإمكان فصله عن المضمون، وعن معطيات أخرى، ترتبط بثقافة جماعة أو عصر ما، أو ما تسميه جوليا كريستيفا "إيديولوجيم العصر" على أننا في اهتمامنا بفضاء الرواية "كراف الخطايا"، لن نفصل في مكونات ورموز الفضاء الجغرافي بها، بل سنقتصر على إشارات خفيفة.

تشكل القرية ومختلف الأمكنة التي تضمها (المسجد، المقهى، دار البلدية، دار البريد، شوارع، حارات...) الفضاء الجغرافي الذي تجري فيه الأحداث الروائية، كما تشكل منطقة انطلاق نحو فضاءات أخرى، تشير إليها الرواية (المدينة، البحر، الجزائر ...)، ولكن إذا كانت القرية هي الفضاء الجغرافي العام الذي تجري فيه غالبية أحداث الرواية، فإنه هو نفسه ينقسم إلى فضاءات أصغر تحمل دلالات معينة وفق السياق النصي، ويمكن أن نطلق عليها مصطلح وحدات فضائية صغرى، تتفاعل وتتعالق وظيفياً وعضوياً مع العناصر الحكائية للسرد كالشخصيات والزمن ...

يشير الفضاء الروائي إلى القرية، وهو فضاء وظيفي فعلي، تسري فوقه الوقائع والأحداث، وتتصارع فيه الشخصيات، وفق مجموعة من البرامج السردية . وقد استغل الكاتب ـ هنا ـ فضاء القرية، ليتخذ منه رمزاً وقناعاً يخفي المباشرة، ويسمح للمبدع أن يمرر، من خلاله آراءه ومواقفه فنياً ودلالياً، وعليه، فالقرية هنا هيكل نموذجي للمجتمع الجزائري، فضاء مغلق تسوده الرتابة، والملل، والفوضى، والفراغ، وهي مرآة عاكسة لحالة أهلها .

تشير الرواية إلى مجموعة الأماكن، منها الإدارية (دار البلدية، دار البريد...) وأماكن تضم هيئات سياسية (المكاتب السياسية)، بالإضافة إلى الأماكن ذات

الصبغة الخدماتية (سوق الفلاح، السوق الأسبوعي)، بالإضافة إلى أماكن ذات دلالات مذهبية، وأخرى اجتماعية .

يوحي فضاء المسجد، مثلا، إلى الأمام وأتباعه والشيوخ وجماعة السلفية، أما فضاءات المقهى والشوارع والدكاكين والحارات، فتشير إلى الطبقة التحتية للمجتمع. ولعل أهم مكان يشغل حيزاً سردياً واسعاً، هو فضاء الغرفة، الذي يحتلّ مكانة محورية ذات دلالة هامة . كما حضرت أماكن أخرى في السرد (بلاد القبائل، بلاد الشاوية)، وارتبطت بذهنية الشخوص، كرموز ترتبط بدلالات أكبر من فضاء القرية، بل وتكسبها بعدها الأشمل (الجزائر) .

تتفاعل هذه الأمكنة من خلال تفاعل الشخصيات التي تمثلها هذه الأماكن، وبالتالي فالتفاعل يعكس الرؤية السردية للكاتب، وبذلك فالتدفق الدلالي يتم عبر هذه القواقع (Coquilles) الثلاث (المكان، والفضاء المحدود القرية، والفضاء المتسع الوطن) .

فالمكان الأول هو المكان الفرعي، ينبني في علاقة وظيفية مع الأماكن الأخرى للفضاء الروائي للقرية، فيشكل التصور الذهني الأول لعالم الرواية الفكري . ثم إن هذا الفضاء الجغرافي ينفتح بدوره بعملية ذهنية تأويلية، ليؤطر لعالم أشمل، غير موجود عضوياً في الرواية لكنه حاضر ذهنيا ودلالياً، من خلال إشعاعات الفضاء الجغرافي للقرية ودلالاته، وهو فضاء الدولة .

ـ المكان والشخصية:

تؤدي الشخصية الروائية مجموعة من الوظائف داخل السرد، فهي مجموعة من الاستراتيجيات الدلالية المتوافقة مع المعمار البنائي للرواية . ويقدم لنا المكان يد المساعدة على التعرف على الشخصية، ذلك أن القراءة الدلالية للمكان توضع لنا ملامح الشخصيات، لذلك يمكن اعتبار المكان بناءً، يتم تشكيله اعتماداً على ملامح ومميزات الشخصيات وطبائعها، وهذا ما يساعد على تجاوز المكان الهندسي إلى المكان الشعري، الذي يحمل دلالات متنوعة، تنسجم مع البناء العام للرواية . فالتأثير المتبادل بين الشخصية والمكان يصور لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل قد تسهم في التحولات التي تطرأ عليها .

وإذا عدنا إلى رواية "كراف الخطايا"، نجد كل شخصية تقبع في عالمها الخاص الذي يتوافق ووظائفها، تؤدي فيه مجموعة

الأداءات السردية، حيث تتوزع هذه الشخصيات إيديولوجياً على فضاء القرية، ويحدد مسار انتقالها واختراقها للمكان وفق هذا التوزيع الإيديولوجيا . وعليه، يمكن أن نقيس محدودية الأمكنة، بالنسبة إلى شخصيات محددة، بينما تتحرك شخصيات أخرى بحرية أكبر، وهذا لتحقيق التداخل، والتقاطع، والتقارب بين هذه الإيديولوجيات .

ووفق هذا المنهج، تترابط الأماكن والشخصيات داخل الرواية، فهي مجموعة من القواقع الإيديولوجية، وطبقا لمقارنة أ. موير وأ. رومر (Moyer et Romer) للمكان بالبصلة، الإنسان في المركز والمكان / الأمكنة طبقات البصلة الأقرب / الأبعد الأقل / الأكثر شفافية والإنسان يعيش في مجموعة من القواقع يتميز كل منها بصفات خاصة بالنسبة إلى علاقة بها .

يشير وجود "منصور" داخل الغرفة إلى مجموعة من المواصفات الاجتماعية والفكرية لهذه الشخصية . كما أن غياب شخصيات أخرى داخل البيت، والفوضى التي تميزه دائماً والأثاث المكتبي المتوفر بشكل بارز، يوحي بمجموعها بالمواصفات هي أن منصور أعزب يمتلك ثقافة واسعة، متحرر من كل التزام . وعندما تخترق هذه الشخصية مكاناً آخر غير مكانها الأصلي، يتم ذلك عبر الشخصية الحاملة لتصور مكان ما، ومكان آخر . فقدوم الأم من المدينة إلى بيت ابنها، هو اختراق ثنائي يؤدي وظائف مختلفة .

فهو يؤدي، أولاً، دور تقريب البيئات الإيديولوجية الأخرى (المسجد، المقهى)، وجمعها محيط البيت، عن طريق استدراج الشخصيات المقترنة بها، كما أن هذا الاختراق يسمح بتحليل شخصية منصور ونفسيتها، من خلال تعامله مع الأم، وما يثيره وسلوكه من أداءات، باعتبارها عاملا جديدا داخل فضاء القرية .

فالمسجد فضاء مقدس يفترض على من يعترف به (الإمام) أن يكون حاملا لإيديولوجية دينية، تنسجم وطبيعة المكان . وعند خروج هذه الشخصية من العالم الأصلي المطابق لها كما يفترض، واختراقها للأماكن الأخرى تمكن من تحديد مدى التزامها أو انحرافها عن تلك الصورة النموذجية، من خلال تقاربها مع شخصيات الأماكن الأخرى، باعتبارها إيديولوجيات مخالفة . وهكذا، نقيس مدى انحراف أو التزام الإمام، وعمي صالح القهواجي عند التقائهما في فضاء المقهى . فاتفاقهما أو اختلافهما يكشف لنا مجموعة من القيم،

تحدد إيديولوجية كل منهما، وبهذا الشكل، يتمّ فضح النفاق والزيف، وتسقط أقنعة الورع والتدين الكاذب لدى الجماعة الدينية، بمجرد مغادرتها المسجد، وخروجها إلى أماكن متعفنة باللذة والشهوة (المقهى الشوارع، الأسواق) . وهذا ما حدث لإمام المسجد وصاحب المقهى وشخصيات أخرى، عندما استدرجها منصور إلى بيته، تحت جنح الظلام، ولما في البيت من حوافز اللذة المجسدة في وجود المرأة المزعوم داخل بيت منصور .

ـ المكان والدلالة :

ينشأ الفضاء الروائي من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعايش على عدة مستويات: يعيشه الروائي أولاً، والراوي ثانياً بوصفه كائناً تخييلياً، ومن اللغة التي يستعملها، فلكل لغة مواصفات خاصة لتحديد المكان . ثم تعيشه الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير يعيشه القارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظر غاية في الدقة، ويسهم بدور كبير وتشكيل وتحديد دلالته، ذلك أن الكتابة الأدبية هي دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ، ليكون له عوناً على إخراج نصه من العدم إلى الوجود . وهكذا، يمكننا النظر إلى المكان داخل النص بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر، التي تتعالق مع بعضها لتشكل الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث .

وعلى الرغم من أن مبدأ التقاطب بين الأمكنة، الذي اعتمده غاستون باشلار . (G.Bachelard)، وسار يوري لوتمان. (Y.Lotman) على طريقه، أداة إجرائية خصبة أثبتت قدرتها في مقاربة بعض النصوص الحكائية، إلا أن هذه التقسيمات لا تحمل في ذاتها قيماً ثابتة، ذلك أن القراءة النقدية الجادة للفضاء والروائي لن تنهض إلا من منطلق نظري، يمنح الفضاء طابعه الشمولي. ويصعب أن يتيح مجرى التقاطب الإمساك بجوهر الثقافة الأدبية في النص المحكي، لأن هذا المحكي يأتي في كونه خياراً أنثروبولوجياً، وليس أداة للتحليل الأدبي بالأساس . فليست التقاطبات، في حد ذاتها، إلا ترتيباً للأشياء المادية التي يبقى جوهرها أعمق من مجرد تركيب وتقابل . ففضاء الكون المفتوح ـ مثلاً ـ يصبح بالنسبة إلى المنفي مكاناً مغلقاً وسجناً وتعذيباً .

ـ منصور والمكان:

لا تقاس أهمية الشخصية الروائية بحضورها المكثف داخل مساحة السرد، وإنما بفعاليتها، وتأثيرها على مجريات

الأحداث، ولا تتحدد قيمتها بالمساحة التي تمثلها، إنما بالدور الذي تقوم به وما يرمز إليه هذا الدور، وأيضاً بالأثر الذي يتركه في ضمير القارئ، مما يدفعه إلى التساؤل والمقارنة، ثم تحديد موقفه من هذه الشخصية.

ينكشف لنا جلّ الشخصيات الموظفة في الرواية ـ باستثناء شخصية منصور ـ بوصفها شخصيات ذات تأثير ضعيف في مجرى الأحداث، تدور حول فكرة واحدة، وهي معروفة عند القارئ بسلوكها الذي لا يتغير، وهي شخصيات نمطية مسطحة، ذات صفات ثابتة، يصورها المبدع بلا تاريخ ولا أعماق، خاضعة للأحداث، وهي على مشاكلة المكان الذي تقيم به . من هنا، نكتشف أن العلاقة بين هذه الشخصية والمكان علاقة مفلسة وجدانياً وعاطفياً، مما يحيل الشخصية نفسها إلى أحد عناصر المكان، بعد أن كانا عنصرين متقابلين، يكونان ثنائية وظيفية لأداء أدوار دلالية . لذلك، تكتفي الشخصية والمكان في هذا الوضع الجديد بإثبات عقد اجتماعي، يحيل على مجموعة القواقع الإيديولوجية، التي تشكل الفضاء الدلالي للرواية .

تبقى شخصية منصور هي الشخصية التي لا تغني عنها شخصية أخرى، أيا كانت المساحة التي تشغلها، أو الوقت الذي يستغرقه وجودها . ومنصور هو الشخصية التي تتصرف بطريقة لا يستطيعها غيره، أو يعبر عن موقف ما، كل ذلك في اللحظة الحاسمة والضرورية، ذلك أن كل وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم، لا يمكن أن يكون تاماً. فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي، وحين يهمل الكاتب النظرة إلى العالم، فإنه يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه « إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس، بذات الوقت، مسائل العصر عكساً بليغاً » (7) وهكذا تنشأ شخصية منصور عبر درجة وعيها لمصيرها وقدرتها على رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها، بوعي إلى مستوى معين يترجم رؤية الجماعة .

يتحكم في آلية العمل البنيوي لشخصية منصور عنصران أساسيان: العنصر الوظيفي والعنصر الدلالي .

أما العنصر الوظيفي، فيتسم بقانون حرية اختراق الأمكنة . فشخصية منصور لا تخضع لقانون " الحدّ "، الذي يقره لوتمان، وهو قانون يقسم النص إلى شقين، يفصل بينهما حد، وتنتمي كل شخصية من

الشخصيات إلى شق منها . وفي حالة النظر إلى البنية المكانية، ويكتسب الحد - بوصفه عنصراً مكانياً - أهمية كبيرة، فيقسّم الحد المكان النصي إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا، ذلك أن الحد يتميز بخاصية أساسية، هي استحالة اختراقه . وتمثل الطريقة التي يفصل بها الحد بين شقي النص خاصية من خصائص النص الجوهرية، فقد يكون هذا الفصل فصلاً بين الأهل والأغراب، أو الأحياء والأموات، أو الفقراء والأغنياء، لكن الأهم من ذلك كله هو أن لا بد للحد الذي يفصل بين شقي المكان أن يكون حصيناً، وأن تختلف البنية الداخلية لكل من الشقين (8) .

تنطبق خاصية الحد على شخصيات الرواية، إذ يستحيل على الإمام أو عمي صالح القهواجي أو غيرهما اختراق غرفة منصور، بينما لا يخضع منصور لهذا القانون، فيخترق هذه الشرعية، ويخترق الأمكنة تحت غطاء الجنون وظروفه الاجتماعية، ويمارس أدواره الوظائفية التي رسمها له الروائي، فيدخل إلى المسجد تارة في حالة، سكر وأخرى بوعي كامل، ويلج المقهى ويخالط الناس في كل الأمكنة .

- العنصر الدلالي:

يتعالق هذا العنصر مع العنصر الوظيفي، ذلك أن حرية اختراق منصور لفضاءات القرية له أدواره الدلالية، فاختراق المكان الجديد يكون محفّزاً على تفجير دلالات المكان، فكل الخصائص السيكولوجية والاجتماعية التي تميز شخصية منصور، حتى تلك التي تصل حد التناقض (يصلي أحياناً ينقطع لمدة طويلة، يتناول الخمرة، يدخل المسجد، يسرق، يتصدق، يكذب، ينافق) تجعل دلالات الأمكنة المخترقة تنشطر في سلسلة متتالية من الثنائيات الضدية، فكل مكان يخترق من قبل منصور، يحمل بداخله ثنائية ضدية مركزية تتوالد وتتضاعف عنها ثنائيات ضدية جزئية .

أ - فضاء الإقامة المغلق (البيت):

يلعب البيت دوراً مهماً، وهو ظاهرة بارزة في تشكيل عالم الرواية، لذلك ركز الأدباء كثيراً على إنتاج هذا البيت، الذي يعد ركن الإنسان الأول في العالم، على حد تعبير باشلار (9)، فيضفي عليه الكاتب بعضاً من إنسانيته بما يخلق فيه من حركة بين ساكنيه، وتفاعلهم بما حولهم من ظواهر مادية (الأثاث). ويملك البيت تاريخه الاجتماعي، من خلال علاقته مع الناس والبيئة والتاريخ والفكر ... ويملك تاريخه

الخاص من خلال ما توالى عليه من سكنه، فحمل هويتهم وحملوا هويته، ثم امتلاكه لتاريخ سري خاص، من خلال استنساخه شعبياً من قبل أسر عديدة، وظهر كما لو كان أحد ملامح الهوية الشعبية (10) .

واعتماداً على مبدأ التقاطب بين الأمكنة، فإن البيت في رواية " كراف الخطايا " لن يؤدي الأدوار الدلالية بصورة بسيطة، ذلك أن دوره الدلالي هو جوهر العمل الروائي بكامله. وبالرغم من غياب الحضور الإنساني داخله، إذا استثنينا شخصية منصور، بالإضافة إلى تقلصه إلى غرفة واحدة، فإن ذلك لا يحول دون الأداء الدلالي، وأن يكون مصدر إخصاب وتفصيل للعناصر الدلالية .

إن تقليص الفضاء البيتي إلى فضاء الغرفة أمر مقصود، يتم بموجبه توجيه الممارسات التي تمتاز بطابع الانغلاق والتكتم والانعزال عن العالم، وفي هذا المعنى يؤكد باشلار على أنه كلما صغّرت العالم بمهارة أكبر، امتلكته بشكل أكثر مهارة (11) .

تؤدي شخصية منصور أدواراً إعلامية داخل المجتمع الروائي، فقد استغلت ظروفها الاجتماعية (التظاهر بالجنون) لممارسة دور الناقد للمرحلة التاريخية للمجتمع الجزائري، ولن يكون ذلك ممكناً لشخصية منصور إلا بانتقالها من فضائها الخاص (الغرفة) إلى فضاءات أخرى المسجد، المقهى، الشوارع، الأسواق ... مع هذا الاختراق يتحول فضاء الغرفة مخبراً يحلل فيه منصور مجموعة العناصر والقضايا التي يرصدها من العالم الخارجي. وفي فضاء القرية تجري العمليات السردية واللسانية العميقة التي تتلاقح وتتناسل فيها الصور والمشاهد الاجتماعية والتداعيات الباطنية والتجليات الدرامية للفضاء الدلالي لعالم الانتقال الخارجي المقابل . وبالإضافة للدور المخبري المسند لفضاء الغرفة الذي يختصر فضاء العالم، نجد دوراً آخر هو الحوار الذي يقيمه مع صورة الأب المعلقة على جدران الغرفة، والذي يتخذ - في أحيان كثيرة - شكل محاكمة الماضي وإدانته، وتحميله مسؤولية فوضى الحاضر ومآسيه . ومع الحوار تسقط وتتلاشى تلك الصورة الذهبية المقدسة للماضي، ومع كل تلك التداعيات والحوارات المتكررة (مع صورة الأب) على طول المساحة السردية، يتفتح السرد باستمرار على الزمن الماضي، الذي صنع هزيمة الحاضر، فيلتقي الماضي والحاضر، ليعلنا هزيمة حلم مجتمع بأكمله . إن استحضار الماضي ومعه الحاضر إلى

غرفة منصور لم يكن اعتباطياً، بقدر ما كان شكلاً من أشكال الرؤية العميقة الواعية لهذه الشخصية الروائية، التي حمّلها الكاتب دور كشف أسباب هزيمة الحاضر، بالعودة إلى الماضي، إلى الجذور التي صنعت العطب في حياتنا الحاضرة. يستغل الكاتب، إذن، الانغلاق المكاني لانفتاح أوسع وأكبر على الزمن، ذلك أن « الأمكنة في الواقع كالحجارة في المقلع، لا تشكل بناء جمالياً، إلا عندما يقطعها المبدع وينقشها بالحلم والرؤيا يكحلها بالأزمنة » (12)

وهكذا، يتخذ البيت موقعاً وسطاً بين الفضاءات الانتقالية للقرية، وتمثل هذه الأماكن دور الروافد الدلالية الفرعية، التي تصب في مجمع دلالي مركزي يتمثل في فضاء الغرفة .

ب ـ فضاء الانتقال المفتوح: تشير الرواية إلى مجموعة من الأمكنة المفتوحة، تشكل فضاءات انتقال: منها المسجد، وهو الفضاء المفتوح باتجاه الأعلى، فيه يتوحد الإنسان مع خالقه، وبالتالي يفترض أنه مكان مقدس . كما نجد فضاء السوق، وهو مركز لالتقاء الخطابات الاجتماعية والسياسية، والشيء نفس بالنسبة إلى فضاء المقهى، حيث تشرّح الظواهر الاجتماعية والسياسية، والممارسات المشبوهة، والعطالة، وفضاء المقبرة المنفتح على عالم الآخرة ... الخ . وتؤدي كل هذه الفضاءات وظائف وأدوار دلالية بصورة مكثفة ويتولى كل فضاء تمرير خطابات متراكمة، فينتج عن ذلك انحراف هذه الفضاءات عن وظيفتها الدلالية، ليخلق استراتيجية استبدالية تُضاف إلى الدلالة الأصل.

ـ ثنائية الانغلاق والانفتاح:

إن التقاطب الدلالي انغلاق / انفتاح يجعل الفضاء الروائي لرواية "كراف الخطايا" يواصل انشطاره التقليدي فضاء الغرفة / فضاء القرية . فالمكان المغلق فضاء ضيق ومحدد بأطر تمنع اختراقه وانفتاحه، بينما المكان المنفتح فضاء متسع وممتد جغرافياً . إلا أن المسألة ليست دوماً بهذه البساطة، فقد يتحول الفضاء المغلق فضاءً مفتوحاً فيستحضر أمكنة أخرى، عبر اختراقه لها بواسطة الخيال، وقد يتحول الفضاء المفتوح فضاءً مغلقاً، رغم اتساعه وهذا حسب ما تضفيه الشخصية على المكان من مشاعر وأحاسيس .

فالغرفة، بالرغم من كونها فضاءً مغلقاً، فهي تنفتح على عالم القرية، والقرية نفسها تنغلق على ذاتها، وهكذا تشكل لدينا مجتمعان مختلفان انطلاقاً من ثنائية انغلاق/ انفتاح.

المجتمع الأول: هو مجتمع الغرفة المنغلق / المنفتح، وهو المجتمع المثالي الذي يسعى منصور إلى تشكيله، بديلاً عن مجتمع القرية الذي تحكمه الغرائز الحيوانية، وهنا قد يستحضر القارئ جمهورية أفلاطون المثالية، التي أبدعها بديلاً لأمبراطورية أثينا المنهارة بسبب الحروب وغياب الديمقراطية وانتشار الرذيلة . وعلى هذه الأساس، فإن العالم الاجتماعي المعلن داخل فضاء الغرفة، المهندس والمنتج من قبل شخصية منصور، يستمد شرعية اتساعه المذهل من آليات التحويل الدلالي هذه . فالبيت يتخذ معادلاً دلالياً خطيراً حين يعمل على امتصاص دلالات الحياة الاجتماعية لفضاءات الانتقال، ليقوم بمعالجتها ونقدها وتقييمها، ثم تضخيمها لتصبح أنموذجاً شمولياً، قد يرتبط بالفضاء الدلالي الشامل للوطن . ويتضح ذلك على الشريط اللغوي حين يعلن منصور غرفته كوكباً خاصاً، فيقول للأستاذ حمدان «تفضل وشرفني بالدخول إلى كوكبي » (13) . وهذا ما يوحي بانفتاح عالم الغرفة التام وامتداده إلى خلق عالم محايد لعالم الناس المادي الواقعي، وتمتد كذلك إلى المضامين السياسية والإيديولوجية، وإقصاء الدولة برمتها، حين يعلن غرفته دولة مستقلة «كنت صغيراً قالت لي أمي لا ترفع صوتك فوق صوت والديك، فنشأت عاقاً، وفي المدرسة قالوا لي: لا ترفع صوتك فوق صوت المعلم، فطلعت جاهلاً، وفي المسجد علموني أن لا أرفع صوتي فوق صوت الإمام، لأن ذلك لغو، فتعلمت النجوى والنفاق، وها أنت تقول لي لا ترفع صوتك فوق صوت الدولة، فأعلنت غرفتي دولتي، ورفعت في سماها رايتي ورفعت فيها صورتي ليرتد لي صداي، غير محرف ولا مزيف ولا مشوب » (14) . نستنتج أن منصور يستقدم من المجتمع بمجموع الأخطاء الاجتماعية، لينقدها وليعلن تمرده لصالح نموذجه المعياري داخل فضاء الغرفة .

وأما إذا عدنا إلى الشق الثاني من التقاطب المكاني، وهو فضاء الانتقال المفتوح الذي يشير إلى المجتمع الواقعي، المختلف عن الفضاء المثالي المشكل داخل غرفة منصور، فإن انحرافه يعود بالأساس ـ حسب منصور ـ إلى تخليه عن الأخلاق والقيم، وسيطرة الجهل واستبعاد العلم الصحيح، ثم إلى نزوع هذا المجتمع نحو الشهوات والأهواء، وإغراقه في النفاق، والكذب، والنميمة، ويتجلى ذلك، من خلال حضور شخصية منصور داخل الفضاء بين

المتقابلين، وعلى هذا الأساس، تحدد درجات انفتاح هذا الفضاء أو انغلاقه . «ومتى كان عاقلاً حتى يجن ؟ ... هل من علامة صحة العقل أن يغلق على نفسه باب داره ما يزيد عن الشهر ؟ ماذا كان يفعل ؟ ماذا كان يأكل ؟ كيف استطاع ذلك ؟ ... بل كيف استطاع الكلام ؟ » (15) .

تتحدد زاوية الانغلاق هنا من طرف أحد أفراد المجتمع الروائي، إلا أنها نظرة سطحية في تبرير الانغلاق، لا تغوص إلى الأعماق المهندسة لخارطة انغلاق المكان وانفتاحه . إن حالة اللاتوافق بين شخصية منصور ومجتمع أهل القرية هو الذي قذف به إلى عالم البيت، إما المجتمع فهو يسير على نحو سليم في رأي أهل القرية، إنه يعد بالنسبة إليهم مجتمع ألفة وإغراء، عكس منصور الذي ينظر إلى المجتمع نظرة عداء ونفور، لأن مجموعة القيم الخاطئة تجعل منه سجناً رهيباً محاطاً بأسوار وقضبان، فيتحول العالم الخارجي المفتوح إلى مكان ضيق، بل إلى سجن لا يطاق يقول منصور: « ... وكم تصير الحياة سجناً رهيباً حين تجد نفسك مضطراً في كل لحظة أن تمشي وفق ما يريده الآخرون، وأن تقول ما يرضيهم ولا يسخطهم، وأن تظهر بالمظهر الذي يعجبهم ولا يؤذيهم ... حينها تكون عيون الآخرين زنزانة باردة، ويكون رضاهم قيوداً من حديد، حتى لو كان ذلك بالتراضي»(16)

فهذا الانغلاق الخارجي المحدد انطلاقاً من شخصية منصور، هو الذي دفعه إلى الهروب والسعي إلى خلق مجتمع هروبي، عبر مجموعة من الممارسات (التظاهر بالجنون شرب، الخمرة، السرقة، بالإضافة إلى بعض الممارسات الكتابية كالقراءة الكتابة ...). وكل هذا يؤكد التشتت الحضاري والفكري، الذي تعانيه هذه الشخصية، جعلته يدخل في علاقة صدامية مع عالمه النفسي، الذي يحمل قائمة المعايير المثالية، كما دخل في حالة من الصراع والتمزق الحضاري لمجتمعه المادي الواقعي، وهذا ما يبرر حالة الانطواء والانعكاف داخل فضاء الغرفة .

ـ علاقة المكان والزمان بالوصف المتزمن أو الصورة السردية :

يتشكل النص الروائي في مجمله من مقاطع سردية وأخرى وصفية، بالإضافة إلى الحوار بمختلف أنواعه واللغة ... غير أن الثنائية الغالبة والأساسية في النص الروائي هي بين السرد والوصف . فإذا كان السرد من أهم العناصر الزمنية، فإن الوصف يهتم بالمكان، فبينما يتسم على السرد بالحركة

والنمو والتطور، مع تطور الحدث وعلاقته بالزمن، يميل الوصف إلى الثبات ويركز على وصف المكان، الوصف لحظة استراحة داخل المساحة السردية . وإذا كان الروائي في القرن التاسع عشر يركز، قبل أن يبدأ بسرد الأحداث، على وصف المكان وتحديده زمنياً، ووصف الشخصيات . فقد تحول الوصف اليوم إلى عنصر فاعل في الحدث، وعلى هذا الأساس تمثل المقاطع الوصفية والنص الروائي وقفة زمنية، لذلك نجد نوعاً من التوتر يسود النص بين وقع مستوى النص الذي يدفع بالأحداث إلى الأمام على خط الزمن، وبين جذب المقطع الوصفي الذي يشد النص نحو الاستقصاء والسكون، ومن هنا يمكن أن نتنبأ باتجاهين: أحدهما يخضع لدفع الزمن، فيزمّن المقاطع الوصفية، وهذا هو الوصف الخلاق الذي يسهم في نمو وتطور الحدث، أما الاتجاه الأخر فيستسلم للاستقصاء، فيسكن الزمن ويشل حركة الحدث .

فالنوع الأول يربط وصف الأشياء بالفعل، فتغلب الحركة على الوصف، ويسمى هذا النوع بالصورة السردية، بينما يسمى النوع الثاني - الذي يصف ساكناً - بالصورة الوصفية .

ومع أن الفرق هنا بين الصورتين واضح، فإن التمييز على المستوى العملي ليس بسيطاً، وإذا كان ممكناً الحصول على نصوص وصفية خالصة، فإنه من العسير أن نجد سرداً خالصاً . كما أننا نجد في بعض الأحيان ما يسمى بالتزمين المفتعل، لأنه لا يترجم حركة حقيقية، فيتوقف الزمن الروائي في حين يستمر الزمن النصي إلى الأمام، فيلجأ الروائي إلى بعض الصيغ مثل (ثم .. وبعد ذلك ...) . وإذا عدنا إلى رواية "كراف الخطايا"، نجد أن المقاطع الوصفية قليلة، بينما تكثر الصورة السردية، فتؤدي دوراً هاماً في نسيج الرواية، ذلك أن تراكم هذا الوصف السردي تركّز على تصوير الأشياء في حركتها مع الزمن . وعلى هذا الأساس، فإن الصورة الكلية للمكان تتشكل في الذهن تدريجياً، فكلما حدث فعل ما ذكرت مجموعة من عناصر المكان المرتبطة به، بالإضافة إلى الإفصاح عن هوية المكان المؤطر للحدث . فالمقهى، مثلاً، تتضح صورته تدريجيا، كلما تقدم السرد ليشكل النهاية الصورة الكاملة .

«في صباح ذلك اليوم المنعش الموحل، وعندما كان عمي صالح القهواجي يهم بفتح باب مقهاه، بعد صلاة الصبح مباشرة، فاجأه صوت في ركن معتم اعتاد أن يصنع فيه الصناديق الفارغة والمكنسة والكراسي

المكررة وأشياء أخرى غير ذات قيمة (...) ظل منصرفاً إلى الملاعق والفناجين (..) يغسلها من قهوة البارحة، ربت على كتفه ثم يساعده على رفع باب المقهى المعدني، وبعد أن أخذ مكانه خلف طاولة خلف المحسب (..)، أخذ مكانه المعتاد خلف المحسب لأنه لا يريد أن يختلط بالغوغاء والدهماء وسط القاعة (..)، فبنى هذا المقهى وفوقه هذه الدار المزخرفة (...)، وألقى نظرة متلصصة على وجهه في المرآة الحائطية ... » (17).

فالمتمعن لهذا المقطع الوصفي، يلحظ عملية إحصاء لعناصر عدة تشكل صورة المكان بواسطة عناصره الفرعية، الواردة متفرقة على المخيلة (محسب خلفه طاولات، ومغسلة تراكمت عليها الملاعق والفناجين، ومرآة حائطية، وموضع هذا المقهى التي انبنى تحت دار مزخرفة ...) .

وعلى طول مساحة السرد الطويل نسبياً، لا نصادف وصفاً واقعاً داخل الحدث أو خارجه إلا قليلاً، ويرجع ذلك إلى التصور الذهني للبناء الروائي، والغايات الإبلاغية والدلالية المرجوة من النص، وفق مجموعة الكفاءات والمؤهلات الفنية والمذهبية للكاتب . ولعل هذا ما يفسر هذا الهوس المبالغ من القيم الإيديولوجية، مما أثر - في رأيي - سلباً، على البناء الفني العام للرواية، فجاء أقرب إلى التقريرية، وغاب عنها البعد الجمالي، باعتباره عنصراً رئيساً في كل عمل إبداعي . فعندما يريد الروائي تقديم قراءة نفسية لشخصية منصور، فإنه يزاحم بين التقرير المباشر لمجموعة صفاته السيكولوجية وبين المكاشفة الوصفية لهذه الخصائص، وفق ما تعكسه مجموعة القرائن المكانية، والشحنات الرمزية، التي ينضح بها المكان الموصوف المقترن بالشخصية .

المصابيح: يستغل الكاتب المكان الموصوف استغلالاً دلالياً بطريقة مؤقتة وفورية بالقدر الذي يخدم الفكرة أو المقطع السردي الذي يتموقع فيه، ثم سرعان ما يقطع تمفصله السردي عن بقية عناصر العالم الحكائي. فعندما يصف لنا أمكنة المصابيح الأربعة المتبقية في القرية، بعدما أصاب غيرها التلف، يقدم مقاطع وصفية متتابعة، مشكلة صورة كلية، تشير إلى أربعة أفكار منفصلة، وإن كانت تجتمع وتصب في القراءة النقدية للمجتمع .

اختار الروائي العدد "أربعة" لما له من مرجعية دينية عند المسلمين، إذ يحيل العدد أربعة على الخلفاء الراشدين الأربعة، وعلى الأئمة الأربعة، والمذاهب الأربعة، التي كان لها عظيم الأثر في إنارة فكر المؤمن . وقد

استعان الروائي بهذه المرجعية الدينية، رافعا صوته لمنع الانهيار، ذلك أن السكوت يعدّ تواطؤاً، لذا كان لكل مصباح علامة دالة في النص . فيستعرض الكاتب أشكالاً مختلفة من المجتمع، أولئك الذين اتخذوا من الليل غطاءً لتحقيق ملذاتهم بعيداً عن الأنظار، لا خوفاً من المجتمع والسلطة، وإنما هي فلسفتهم في الحياة، وطقوسهم المتميزة التي يمارسونها في منأى عن عيون المنحطين والمنافقين والمرائين، فصور منصور تلك الأعمدة التي كانت تنير درب أولئك الأشخاص الذين لم يجدوا حرجاً في ممارسة حرياتهم تحت بؤرة النور التي اخترقت الظلام الدامس . إن الأعمدة محطات لنماذج مستقاة من صميم المجتمع، في حين كان الليل مساحة لتلك الأنفاس، التي تلهث في قناعة تبعث بلهيبها الحزن في كل الاتجاهات، متخفية في ستار الظلام الدامس، الذي كتم شبق الغرائز وحجب نور الحقيقة .

«فالمصباح الأول يتدلى من عمود ليس بعيداً عن بيته، وقد كان محجوزاً كل ليلة بعد العاشرة لشاب لطيف من شباب الحي ... يظل يوقع على أوتار قيثارته ألحاناً شعبية قديمة كان يتحلق حوله مجموعة من الشباب، فيأخذون في الغناء ... كان ذلك خاصة في ليالي الصيف .. أما الآن، فإن ذلك العمود هجره أهله منذ أن قتل ذلك الشاب » (18) .

كان ذلك المصباح سراجاً ورمزاً للخصوبة والعطاء والاستمرارية والحياة، عازفاً على أنغام قيثارته ألحانا شعبية، فتبعث العذوبة والراحة النفسية، وتثير الشعور بالحرية والجمال، إلا أن هذا النور اغتالته أيد خفية، قد تكون سلفية القرية الذين اعتبروه فاجراً بالعزف على مزمار إبليس، فاغتالوا البراءة والفن بحجة الدفاع عن الدين .

«وأما العمود الثاني، فهو الذي ينتصب قرب دار البريد، وهو محجوز لليلة ما بعد منتصف الليل لمجموعة من السكارى، وهم كذلك طيبون وظرفاء، ويشهد الله أنه ما خالطهم وما نادمهم، لأن الخمرة لديه فلسفة، لديهم عبث وفوضى، وهي عنده شهود وحضور وعندهم تلاش وغياب » (19).

يشير هذا المصباح إلى فئة أخرى من المجتمع، إنهم السكارى الذين أرهقتهم هموم الحياة، فاتجهوا إلى الخمرة، التي جعلتهم ينسلخون عن حالهم الواضعي، ويتيهون في غياهب اللذات والمجون .

«وأما المصباح الثالث فيتدلّى من

عمود يقع قرب الحي القصديري المظلم من سنين، كان لا يرى تحت ضوئه إلا طالب نجيب يراجع دروسه، وقد نجح في امتحان شهادة البكالوريا، والتحق بمعهد اللغة العربية، ومن غريب الأمر أنه لم يخلقه ومكانه سوى حمار بلا أهل، يخاف أن يقضي الليل في ظلام المروج » (20) .

يشير هذا المصباح القريب من الحي القصديري إلى أزمة المثقف الجزائري، وصراعه المرير، مع حال العوز والفقر الذي يحيط به . إنه صورة المثقف الذي أرهقته الخيبة والهزيمة . وبعد انصراف الطالب النجيب خلفه حمار بلا أهل، الذي يشير إلى المجتمع وقد فقد الوعي بعد أن أصبح الحمير يتربعون على عرش الثقافة والقيادة في الوطن .

« وأما المصباح الرابع الذي يتدلى من العمود الرابع، وقد تجد بعض الحرج وأنت تسمع إلى حديثي بشأنه . إنه يقع قرب كوخ امرأة سيئة السمعة، كان يتحلق حوله بعض الزناة وطلاب الشهوة في ساعات النصف الثاني من الليل، وكانت تعطيهم الإشارة بشمعة تشتعل وتنطفئ » (21) .

إنه يرمز إلى حالة الفسق والانحلال الذي آل إليه المجتمع الجزائري، فغابت قيم الطهارة والعفة، وفقدت المرأة كرامتها وأصبح امتهان الرذيلة من بديهيات الأمور. وإذا كانت هذه المرأة قد جاهرت بخطيئتها، فإن غيرها يرتدين قناع العفة، ويمارسن أرذل السلوك ويختزنّ كل شرور العالم وأحقاده .

إن المتأمل لهذه المقاطع الوصفية يلحظ تشققها وضعف ارتباطها بالوحدة الحكائية، التي تشدها، بالرغم من تعالقها الدلالي العامة للرواية .

وقد تجاوز الروائي الكثير من الجزئيات والعناصر المتشعبة، التي يتركب منها الشيء الموصوف، لذلك استخدم هذا الوصف المكاني بطريقة براغماتية، لخدمة أهداف بلاغية شمولية دونما زخرف .

ونقدم هذا المقطع الوصفي في محاولة استجلاء تشكلاته المورفولوجية وعلاقاته الدلالية حتى نقف على طبيعة الوصف والرواية باعتباره تقنية من تقنيات المكان :

«وقد تدخل يوماً ما غرفة نومه في دار أبيه القديمة، فإنك ترى ما يدهشك (..) وأول ما يشد نظرك هذه الرفوف المتراصّة من الكتب السميكة والمجلدات الضخام، وما يليها من كتب ذات تغليف عادي، وما يلي هذه في كتب أصغر من كتب جيب، أغلبها روايات وقصص ودواوين شعرية - وهو له

مساهمات في القصة والشعر على كل حال ـ ويثير نظرك قصاصات الأوراق المتناثرة فوق طاولة النوم وتحتها، هذه الفوضى الشاملة التي توزعت على أرضية الغرفة، من علب مصبرات فارغة، إلى ألبسة قذرة، إلى جرائد كساها الغبار، إلى لعبة شطرنج تناثرت حولها البيادق والقلاع، إلى سجادة صلاة لم تنطبع عليها جبهته منذ أسابيع، إلى علب سجائر من مختلف الأنواع » (22) .

يميل الكاتب هنا إلى عدم الإسراف في تقدم خصائص المكان التفصيلية، ويكتفي بمظاهره الأساسية المحددة لملامحه العامة فحسب، ويؤثر هذا الاتجاه حتى على الشخصيات الروائية، ذلك أن الغياب الكامل لتفاصيل الديكور يجعلنا لا نعرف الأبطال إلا من خلال أعمالهم الأساسية، وحركتهم الداخلية وتفكيرهم. فهذا المقطع الوصفي ليس وصفاً خلاقاً ذلك أن الحدث الرئيسي الذي يعالجه الكاتب هنا، هو تواجد منصور في الغرفة وحيداً وحالة من الفوضى، ثم تأتي تفاصيل الوصف الصغرى التي استقصاها، لتكشف لنا بعض معطياته النفسية والفكرية . فالكتب، والمجلدات، ودواوين الشعر، والروايات تعكس ثقافة منصور والقمامات المتناثرة التي يحياها داخل الغرفة تدل على حالة الاختناق، والهم، والحيرة وسوء حالته النفسية المتدهورة، وتدل السجادة أيضاً على تذبذبه وتهاونه في الصلاة، مما يعكس حيرة داخلية معقدة . وقد مهّد الكاتب، بهذا المقطع الوصفي المذكور أعلاه، ليمنح القارئ فرصة التعرف على شخصية منصور، وكيف يؤدي الأدوار السردية . ويستمر الكاتب في تقديم تقارير مباشرة عن شخصية منصور، وهذا ما يؤكد ما قلناه سلفا، من أن الكاتب يوظف الوصف لأغراض بلاغية، ولتأدية الوظيفة الدلالية التي تؤطر الحدث . وعليه فالوصف، عنده، هيكل عام، يغفل الجوانب الجمالية والحوارية مع ذوق القارئ الذي يبحث عن الدهشة والشاعرية، ويحول الوصف عنده إلى مجرد إحصاء وتقارير مباشرة عن المكان الموصوف.

ـ الهوامش والإحالات :

1 ـ رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة لنشر، الجزائر 2000، ص 97 .
2 ـ حميد لحميداني ،
3 ـ جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص 31 .
4 ـ عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا، مطبعة المعارف، عنابة (الجزائر)، ط 1، 2000، ص284 .
5 ـ الرواية، ص 105 .
6 ـ الرواية، ص 13 .
7 ـ جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص 25 .
8 ـ يوري لوتمان، مشكلة الكان الفني، ترجمة سيزا قاسم (ضمن كتاب جماليات المكان)، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص 81 .
9 ـ انظر غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 31 .
10 ـ ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، ص 23 .
11 ـ باشلار، جماليات المكان، ص 145 ـ 146
12 ـ شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 59 .
13 ـ الرواية، ص 173 .
14 ـ الرواية، ص 200 .
15 ـ الرواية، ص 9 .
16 ـ الرواية، ص 4 .
17 ـ الرواية، ص 5 ـ 9 .
18 ـ الرواية، ص 37 .
19 ـ الرواية، ص 38 .
20 ـ الرواية، ص 38 .
21 ـ الرواية، ص 38 .
22 ـ الرواية، ص 3 .

❑❑

حوارات

في التجربة الروائية لأحمد يوسف داؤد

أجرى الحوار: آصف عبد الله

عرفت أحمد يوسف داؤد منذ بداية السبعينات رجلاً نشيطاً مليئاً بالدّعابة والنكتة والفكاهة، يشدُّ انتباهك من الوهلة الأولى، ويترك لديك انطباعاً بأنك تعرفه منذ دهر!

وما يلفت في تجربة هذا المبدع الأدبية ليس فقط تلك التعددية في تناول الأجناس الأدبية، فهو الشاعر والقاص والروائي والمسرحي والناقد والكاتب في الشأن السياسي، وكاتب السيناريو.. ليس ذلك وحسب إنما الفهم العميق والدقيق لطبيعة كل جنس أدبي أبدع فيه، وامتلاكه الحقيقي لتقنيات وآليات الكتابة الإبداعية في هذا الجنس الأدبي أو ذاك ويتلازم كل ذلك مع فهم معمق بالتكوينات المجتمعية وانخراط في الشأن العام تشهد بذلك جميع أعماله الأدبية بخاصة الروائية منها.

في هذا الحوار نتعرف على بعضٍ من تجربة هذا المبدع المتميز.

❑ في عالم صاخب مجنون.. عالم مليء بالخيبات والكوارث والانهيارات عالمٍ متغيرٍ إلى حدٍ مخيف.

كيف يواجه المبدع كل ذلك، وكيف يحافظ على روحه من السقوط؟! هل يواجه جنون هذا العالم بجنون من نوع آخر جنون إبداعي إذا جاز التعبير؟

❑❑ يوحي سؤالك فوراً بأنك تقصد عالمنا الراهن. ولعل توصيفه كان يحتاج إلى شيء من الاستفاضة الإضافية، فعالم اليوم ـ على امتداد الكرة الأرضية ـ يكاد يكون أكثر سوءاً من كل ما يمكن تخيله، ونُذُرُ الشؤم الكارثية فيه تكاد تكون أبعد أو أعمق أو أقسى من كل ما سبق للبشرية أن فكرت فيه.

في عالم كعالمنا أرى أن النتاج الإبداعي الثقافي لا مكان له تقريباً. ألا تلاحظ معي أن الأسماء الكبيرة فيه في مجالات الأدب والفن وحتى الفلسفة تكاد تنعدم، على الأقل بالقياس إلى ما قبل منتصف القرن الماضي والقرن الذي سبقه؟! ولكن ما الذي سبب ذلك كله؟! إنه

البحث القاتل من قبل أكبر قوة عرفها التاريخ عن (حرية السوق المفتوحة بلا حدود) وبالتالي عن استهلاك متنامٍ بوتيرة يجعل غالبية البشر أمام حال من الهلاك في البحث عن ثمن الحاجة التي يجب أن يتم استهلاكها، في مقابل تولّدِ ألف حاجة بديلة لها أو متفرعة عنها، وكلها لا لزوم لها أصلاً، وهذا ما يوقع في هلاك أشد وطأة في البحث عن ثمن اللقمة في إطار النهب الخطير الجاري. كلّ هذا ـ ولنضع معطيات الثورة التكنوالكترونية جانباً ـ لا يترك هناك من يتلقى الكتابة الإبداعية أو يجد الوقت لقراءتها. وحتى لو وجد العدد الكافي من المتلقين ووجد الوقت فإن حافز التلقي ينهار تحت ثقل الخوف مما يحدث أو يُتوقع حدوثه.

إن مجال الإبداع ـ ولنقل مجال وجود المبدع ـ يضيق إلى درجة مخيفة!.. مع هذا لنفترض أن المبدع موجود بقوة، ومهموم بالإنتاج الأدبي داخل مثل هذا السياق وهذا الإيقاع المرعب اللذين لعصرنا هذا، فما الذي يمكن أن يكتبه؟ ببساطة إنه بحاجة إلى نوع من الإلهام الخارق كي يعبر عن بعضٍ مما يجري. ليس كتوصيف متخيل وحسب بل لإنجاز موقف رؤيوي يحمل فلسفته الخاصة بذلك التوصيف أيضاً. ولكن ألا ترى معي أن ذلك الإلهام الخارق ـ إن وجد ـ سيكون مخروقاً بما لا يحصى من الوقائع المذهلة المستجدة المدوخة؟ تخيل إذاً نتيجة الكتابة!.. وإذ أضفت إلى ذلك ما نشهد من عوامل عزله البشر، أحدهم عن الآخر وبعضهم عن بعض، في مختلف المستويات: الروحية والعلائقية، باستثناء (صلة التزاحم) على ما يبقيهم أحياء، فكيف يمكن للكتابة أو للتعبيرات الفنية المختلفة أن تظل إبداعاً؟!

إنني سأترك سؤالي هذا معلقاً. وسأحاول القول بثقة: إن الإبداع لا يمكن أن ينتهي أو يتوقف. ولكنني سأضيف مؤكداً إن هامشه الذي (لم يتسلع ـ أي يصبح سلعة في مستنقع هذا البازار العالمي الذي لا مكان فيه إلا للعلق والخنازير!)

سيكون أضيق من خرم إبرة!.. وبالتأكيد سيحتاج إلى عبقرية جنون فانتازية هائلة كي يجد له موطئ قدم في (البازار) الذي خلقه جنون التطور الكارثي في أوضاع العالم!

وبالمناسبة، أنت كأديب وقارئ نهم كما أعرفك، كم تبلغ نسبة الأعمال التي يمكن أن تصفها بأنها (إبداع حقيقي) بالقياس إلى مجموع ما تقرأ؟!

أعتقد أن علي أن أتوقف هنا، إنما قبل

أن أفعل يجب أن أقول لك: إن أي إنسان ـ مبدعاً كان أم عادياً ـ لا يمكنه أن يحفظ روحه من السقوط إن لم يبذل أقصى طاقاته ليبقى خارج (بازار الجنون). وفي اعتقادي أنه قد يدفع حياته ثمناً لذلك ولو لم يتدحرج رأسه!! وبالمناسبة ـ وكختام للجواب على سؤالك هذا ـ لم أقرأ في حياتي كلمة أكثر صدقاً في وصف المفترق الذي تقف فيه البشرية الآن، من عنوان كتاب لإيريك فروم: (أن نملك أو أن نكون)!!

❑ من توصيفك الدقيق وإشاراتك لما يجري في عالمنا، أرى أنك قدمت نظرة بانورامية مكثفة هي رؤية الروائي التي تغوص في الواقع، ألا ترى معي أن الرواية قادرة على رسم بعض من هذا المشهد؟

❑❑ من غير مجاملة، كل منا يفهم جيداً أبعاد قول الآخر، وهذا ليس جديداً. وما قلتُه قبلاً يتضمن تفاصيل أخرى غزيرة ومؤلمة عن الوضع العالمي الراهن، ومأساة وجود الإنسان فيه على أن قولك: (هي رؤية الروائي) يشكل وجهاً واحداً للعملة، أما الوجه الآخر فهو إنها (مجال عمل الدارس الباحث)، وهذا الوجه متروك للمختصين، وقد ذكرته من باب التوضيح للقارئ. فلنعد إذاً إلى ما يعنينا معاً هنا (رؤية الروائي).

في الواقع، يمكن للروائي المتمكن من أدواته، إذا كان يمتلك تخييلاً فانتازياً، وما يكفي من المعلومات المدققة، وقدرة إبداعية متفوقة، أن ينجح في تصوير أجزاء من بعض جوانب معطيات العصر وسماته عبر بنيان حدثي متماسك... وبلمسات ذكية يمكنه تحويل ما صوره إلى مشهد بانورامي يوحي ببعض الكلية المتعلقة بإجمال ما لعصرنا من سمات.

ولنفرض أن هذا يتحقق في عدد كافٍ من الروايات، هنا أو هناك، في هذا البلد أو ذاك. لكن السؤال الذي يطرح نفسه كم عدد من سيقرؤها قياساً إلى من يستمتعون بالأفلام الرديئة أو المسلسلات الهابطة على الشاشة الصغيرة؟! ثم قل لي أنت: حين سيشيع الدخول في (العوالم الافتراضية) لدى الأجيال الجديدة، حيث لكل أن (يؤلف روايته!!) كما يشاء فما الذي سيبقى للرواية المكتوبة؟!.. ما الذي سيبقى (للأسطرة) المطلوبة فنياً في الرواية من جاذبية؟!

قد نسمع عن بعض الظواهر الاستثنائية للقراءة والتوزيع في بعض البلدان الغنية. لتلك الظواهر أسبابها وأهدافها الخاصة. ولكن ماذا عن البلدان الفقيرة التي يعجز غالبية سكانها عن دفع ثمن الكتاب إن كانوا يستطيعون القراءة؟!

هناك الكثير مما يمكن قوله إضافة إلى هذا لكنني سأتوقف هنا إكراماً لك وإراحة

للقارئ!!

❑ في آخر صفحة من روايتك الخيول عبارة تقول:

"ولكن الدروب تريد أقداماً، مثلما تريد الغيوم الريح" ومن العبث أن تظل الدروب بلا أقدام".

كأنها دعوة إلى هدف ما، إلى فتح آفاق جديدة للحياة. هل العمل الإبداعي عموماً والروائي على وجه الخصوصِ يحمل في بنيته رؤيا تبشيرية أو تحريضية على بناء المستقبل على نحو ما؟

❑❑ كل عمل جيد ـ والخيول لها من الشهادات بجودتها ما يكفي ـ لابد أن يحمل في بنيته شيئاً من تلك الأهداف التي أشِرت إليها. وإذا عدنا إلى سؤالك الأول فنحن الآن بحاجة إلى أعمال تحض وتحرض على مقاومة العناصر والفواعل والسلبية المسببة لما سبق ذكره، ولما لم يذكر، مما يصنع المآسي والكوارث للبشرية اليوم، بقدر حاجتنا إلى توصيف ذلك لمعرفته.

حقاً (إن الدروب تريد أقداماً.. ومن العبث أن تظل الدروب بلا أقدام) وبإمكانك أن تسمي هذا تبشيراً أو تحريضاً.. لا يهم. المهم أنه لكل عمل أدبي أو فني أو فكري وظيفة ما في سياق ظروف إنتاجه. إن (وظيفة الفن) النابعة من بنيته وطريقة أدائه هي المقولة التي لا يمكن إسقاطها بتاتاً ما دام هناك فن!!

❑ يقول فانسان كولونا أحد كبار النقاد المتخصصين بدراسة رواية السيرة الذاتية أو ما يسمى برواية الخيال الذاتي: "الكاتب يسكن في وسط الرواية مثل السيرة الذاتية، لكنّه يعيد خلق حياته بطريقة غير حقيقية أو تلفيقية تماماً، تبدو للقارئ حقيقية".

أين يسكن أحمد يوسف داود، وهل يوزع روحه على شخصياته الروائية أم أن هذه الشخصيات قد شبت عن الطوق وتمردت عليه هل نجد ملامح المبدع أحمد يوسف داود في ملامح هذه الشخصيات.

❑❑ أعتقد أننا هنا بحاجة إلى تعريف (الحياة) كما إننا بحاجة إلى تحديد علاقة الكاتب بفعل الكتابة.

إن حياة إنسان ما تتشكل ليس من تجاربه الواقعية وحسب بل أيضاً مما يسمع، ومما يرى، ومما يتعلم ومما يتخيل، ومما يشعر، ومما يتحرك فيه من انفعالات.. الخ وباختصار: الحياة مجموع من التجارب والتمثلات الفردية داخل صيغ التمثل الجمعي للعالم ومن ألوان عناصر ثقافة صاحبها ومن خصوصية اللغة التي يتكلمها.. وشخصية كل فرد تتكون، وتنمو، وتصير، وتتحول، على أسس من ذلك وفي ضوء المستجدات التي يتم استبناؤها تبعاً لذلك، ولا أريد الدخول إلى علم النفس هنا كي لا نطيل ونبتعد عما نحن بصدد التحدث فيه.

أما فعل الكتابة فهو مرتبط كلياً بشخصية الكاتب تبعاً لظروف لحظات الكتابة الخارجية والداخلية، المفهومية منها والتخييلية. والشعورية واللا شعورية، حيث يُكبَح بعض من جوانب هذه الأخيرة (اللاشعورية) في تلك اللحظات بينما يُكبح سواه في لحظات كتابة أخرى. وعليه فإن من الصحيح أن الكاتب يسكن في وسط الرواية بل في وسط كل ما يكتب، لكنه لا يعيد - بالضرورة - خلق حياته هو، لا بطريقة غير حقيقية ولا بطريقة تلفيقية... بل هو يخلق واقعاً موازياً، واقعاً متخيلاً - وكم هو الفرق بين المتخيل والواقعي؟ - ليقول قناعة مفهومية ذات أصلٍ ثقافي، ويرسم شخوصاً ذات عواطف خاصة بها لكنها مما تمثّله تمثلاً خلال حياته بأكثر من طريقة، ويبني أحداثاً لم يعش أياً منها.. إلى آخره، من أجل الإيحاء بتلك القناعة التي تجسد حسب تقديره وظيفة روايته في وقت كتابتها.

بالنسبة لي، أنا موجود في رواياتي بهذه الطريقة، ولم أرسم مرة خيطاً أو خطاً حديثاً لأية شخصية في أي منها إلا ووجدت تلك الشخصية تفلت منه - ساخرة مني، حتى إني كنت أتخيل بعضها يمد لي لسانه أحياناً شماتةً بي! - حتى إنها تقود عدداً من الشخصيات الأخرى إلى مسارات جديدة لم أكن أريدها لها قط!

إن علاقتي بشخصيات رواياتي هي في الحقيقة علاقات تحدّ ومواجهة ونادراً ما كان لأحدها أو بعضها علاقة انقياد معي. وبالمناسبة، في كل من الخيول والأوباش شخصية (واحدة في الروايتين) ذات أصل واقعي تماماً وأنت تعرفها. وحتى هذه واجهتني (وخرجت على الطاعة!) في مواقف عديدة!

والآن أخمن أن بعض التخييل ينبع من ملكة خاصة من دون أية صلة بشيء مما سبق أن ذكرته من تمثلات الكاتب لمعطيات عالمه الذي عاش أو يعيش فيه، بل ربما كان مرتبطاً بما لا أعرفه من محصلات عمل الشيفرة الوراثية وتفاعلات مكوناتها. وبناء على هذا تظل عملية الإبداع عصية على التعريف والتحديد الدقيق لأصولها ومكوناتها. وهذه فرضية لا تقل قيمة في نظري عن غيرها من الفرضيات الأخرى.

❑ لنكن أكثر تحديداً ونرى إلى القضية من زاوية أخرى: في السطر الثاني من الصفحة الأولى في روايتك "الخيول" نقرأ: العشرون من آب 1947... لماذا هذا التحديد؛ هل يدلُّ ذلك على تاريخية الرواية: ما مدى ارتباط هذه الرواية بالتاريخ؟ وما المسافة ما بين التاريخ كوقائع والرواية كعمل فني؟

❑❑ ببساطة أردت أن أشير إلى أن أحداث (الخيول) تجري بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد استقلال سورية في إحدى القرى الصغيرة التي تعتبر نموذجاً للريف السوري آنذاك. وهذا التحديد لا يعطي للرواية أي بعد توثيقي أو شبه توثيقي، بل هو مجرد تأطير لعملية التخييل الخاصة بسيرورة عمليات الواقع. كنت قد انتهيت من كتابتها في بداية عام 1974 ـ وربما قبل ذلك ببضعة أشهر! ـ وكانت الظروف في حياة سورية كلها قد تغيرت خلال أكثر من ربع قرن تغيراً واسعاً. يعني هذا أنني لو دخلت في توصيف المكان، أو سير الحدث وتركيب البناء الحدثي، أي شيء لا يحتمله منطق ومناخ السنة الأولى بعد الاستقلال، أو حتى لو أقحمت أية أفكار استجدت لاحقاً على تفكير الشخصيات، فسأكون قد وقعت في غلطة فنية شنيعة، بل لنقل: في ورطة فنية!

بهذا المعنى يمكن القول إن تحديد هذا الوقت يدل على تاريخية الرواية كما ورد في سؤالك. وفي مثل هذه الرواية من المؤكد أن بناءها لابد أن يتقيد بمناخ زمنها وإمكاناته وحدود معطياته، وبالتالي لابد أن يتكئ كلياً على ذلك، دون أن يعني هذا كون الرواية (تاريخية) ـ حسب التقسيمات الاصطلاحية الشائعة ـ وبهذا لا تكون هناك صلة فعلية بين التاريخ كمجموعة أحداث ووقائع حقيقية وبين الرواية كعمل فني!.. هنا، أو في مثل هذه الحال، يجري الكاتب عملية التخييل وتشييد البناء الفني داخل اشتراطات الفترة الزمنية المخصوصة ولا يأخذ من حيثيات وقائعها شيئاً بل هو قد يستلهم بعض الأحداث الحقيقية دون أن يقع في شرك التوثيق رغم أن الاستلهام قد يكون واسع المتكآت الحديثة التاريخية التي يتأسس عليها ويوهم التقيد بها كما في عدد من روايات أمين معلوف على سبيل المثال لا الحصر. تلك الروايات لا تستطيع اعتبارها تاريخية بالمعنى الاصطلاحي مثلما لا يمكنك عزل التخييل الفني فيها عن مناخ الحقبة التي تتناولها كل منها، وهنا في رأيي تلعب (الوظيفة) المضمرة في النص ولدى الكاتب هي الأهم من حيث كونها المفتاح الفعلي للبناء الروائي كله.

❑ دمشق الجميلة: دمشق مكان واقعي يحيل إلى مدينة بعينها تصفها بالجميلة عنوان تقليدي لا يحرك في المتلقي نزوعاً إلى التخيّل ولا يحرض على الدخول في مغامرة بينما نجد في "فردوس الجنون" فردوس مكان أيضاً لكنه مكان مجازي يعني الجنَة وبإضافة الجنون أسبغت عليه مجازاً آخر.. كيف يكون المكان بطلاً في الرواية، ومتى يكون؟

❑❑ في دمشق الجميلة تكون دمشق المكان الحقيقي الذي تدور فيه الأحداث المتخيلة وتتحرك فيه الشخصيات المتخيلة أيضاً لصياغة البناء العام لتلك الأحداث. فهي كمكان ليست صاحبة دور البطولة. إنها القلب الذي يمكن لك أن ترصد منه وضع (جسد كامل) هو سورية قبيل وأثناء عمل استثنائي فريد خلال تاريخنا الحديث أو واقعة استثنائية هي (حرب تشرين). وهي جميلة لأنها حامل لهذه الواقعة التي يبادر فيها العرب للمرة الأولى لرد العدوان عنهم، وجميلة بواقعية ما جرى فيها من أحداث دلت على الروح الوطنية والقومية العالية التي يملكها مجموع الشعب. لكن هذه الحرب ـ في سياق الرواية ـ حاولت تقديم فرز اجتماعي لمن لا يهتمون إلا بأنفسهم ولمن هم خلاف ذلك، فلم تكن دمشق (رمز سورية) تملك صفة الجمال النقي المطلق من وجهة النظر هذه ولا أعتقد أن هناك مكاناً آخر في العالم يملكه. ويبدو وقوع الحرب في السياق السردي للرواية ميلودرامياً بمعنى أنه مفاجئ وغير مسوَّغ فنياً بمسوغات سابقة في النص، لكن حرب تشرين كانت كذلك في الواقع: لقد تم الإعداد للبدء بها بمنتهى السرية، وحين بدأت فاجأت الجميع الذين كانت حرب حزيران قد هزمت تفكيرهم وأرواحهم بالفعل. وكانت الحياة ـ حسب النص ـ في غاية العادية المنتقاة ودلالياً قبل بدء الحرب التي سرعان ما كسر نشوبها كل مسارات الأحداث التي كانت قبله ليوجهها وجهات تتفق مع متطلبات تلك الحرب. إنها ـ مرة أخرى، وكمكان حقيقي مرفوع إلى مستوى رمزي، وطني وقومي ـ ليس لها دور البطل في الرواية، بل إن أناسها هم الذين يأخذون ذلك الدور، ولكنهم بالتأكيد مرتبطون بوضعها في تلك الفترة كعاصمة: من المخيم الفقير إلى الحارة الأرستقراطية! أما (فردوس الجنون) فهو اسم مجازي لأمكنة تحيل ترميزاً إلى صورة العالم حسبما رسمنا بعضها في السؤال الأول وإجابته. وهنا لا أريد الدخول إلى التفاصيل لأنها أكثر تعقيداً وترميزاً وفانتازية وتراجيكوميدية من أن تقبل الخضوع لأي تلخيص تبسيطي. المهم هو أن هذا المكان المجازي الذي يرمز إلى العالم ليس هو بطل الرواية بل هو مسرح أشكال البطولة فيها، السلبية منها والإيجابية.

وعلى أي حال، قليلة جداً ـ في تقديري ـ هي الروايات التي يكون المكان هو البطل الحقيقي فيها، بمعنى: أن تكون الثابت الفاعل في الحركة الحدثية وتكوينات

الشخصيات، بقدر ما هو غير قابل للتأثر بتلك الحركة أو بما تقوم به تلك الشخصيات.

❑ لنبق في فردوس الجنون روايتك الأخيرة، لقد أثارت عند صدورها نقاشات كثيرة.. بعض المتابعين من الأدباء والنقاد وضعها في مصاف الروايات العالمية، ورأى فيها تجاوزاً لسقف الرواية العربية، والبعض الآخر رأى فيها تفككاً بنائياً يجعل منها روايتين أو أكثر.. وهذا يلمسه المتلقي ففي المستوى الأول نجد فنية عالية لافتة بصياغاتها الشعرية المكثفة ثم نجدها تختفي تدريجياً، حيث يسود سرد آخر في المستوى الثاني. ماذا تقول أنت؟!

❑❑ قيل لي شفهياً من عدد من النقاد السوريين كلاماً مطنباً في الثناء عليها، وعدد من النقاد المعروفين كتبوا مشكورين مقالات نقدية جيدة عن بعض الجوانب الفنية فيها أكثر من مرة.. لكنني لم أقرأ دراسة واحدة جامعة لكل ما لهذه الرواية وما عليها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنا لم أقرأ أي شيء مكتوب عن تفككها البنائي أو تفاوت مستويات السرد فيها، رغم أن وجود هذا التفاوت ضروري من الوجهة الفنية. أما من جهتي فأنا أعتقد أنها رواية متميزة، ومحكمة البناء لكن ما سبق أن أوجزته في الجواب السابق من سماتٍ تحكم بناءها، ولغتها، وأسلوبها السردي المختلف، وأهدافها الجزئية والنهائية الكلية، والفانتازيا، والسخرية المرة فيها.. إلى آخره، كل ذلك يجعلها رواية معقدة بقدر ما هي سلسة ومثقلة بالترميز المحيل إلى اختلالات وضع العالم وما شابه. ببساطة، من جهتي أنا أعتز بهذه الرواية بقدر ما أجدها (مخيفة!).. ولمن يقرؤها ـ ناقداً كان أم مهتماً أم قارئاً عادياً ـ أن يكون له فيها أكثر من رأي مختلف فذلك حقه، وتلك الآراء قد تفيدني كثيراً في حال أنني وفقت إلى كتابة رواية بمستواها لاحقاً.

❑ يقول الناقد المعروف حنّا عبود في نهاية مقال له نشر في صحيفة الأسبوع الأدبي العدد /1105/ تاريخ 2008/5/31: قد تكون الوضاعة سبب الأدب، فالأدب الرفيع سببه الإنسان الوضيع، وبما أنّ الوضاعة أبدية فإن هذا الأدب أبدي أما نحن فإننا شهود على أنّ هذا الأدب لا ينمو إلا في زمن الدناءة.."

إلى أي حدّ توافق حنّا عبود هذا الرأي أو لا توافقه وهل ازدهار الأدب يرتبط بشكل حتمي بانحطاط المجتمعات وتهافت قيمها النبيلة وما هو القانون الذي يحكم ظهور الآداب الرفيعة؟

❑❑ أنا أحب صديقي حنا عبود وأحترم آراءه وكتاباته، لكن هذا لا يعني وجوب الاتفاق التام على كل تفصيل في أي

رأي له. ورأيه الذي تورده هنا قد يكون له ما يسوغه في الواقع الإنساني الراهن. لكنني مرغم على التوقف عند عبارته (بما أن الوضاعة أبدية فإن هذا الأدب ـ أي الأدب الرفيع ـ أبدي). ترى، هل الوضاعة أبدية حقاً؟! وهل إن الأدب الرفيع أبدي لأن الوضاعة وحدها كذلك؟!

الوضاعة ضد التسامي كما هو الخير ضد الشر أو العكس في صميم بنيان العالم. والسؤال الآخر هو: أين ذهب صديقنا العزيز حنا بجدل الأضداد وديالكتيك صراعها المستمر؟! ببساطة، ورغم أنف الفيلسوف الكبير هيغل، وأنف الكاتب الصغير فرانسيس فوكوياما، ورغم أنوف: هنتغنتون والمحافظين الجدد وعلى رأسهم بوش وبقية كبار مجرمي الحرب من الإرهابيين الدوليين.. ليست هناك (نهاية للتاريخ)!

الوضاعة والدناءة لا توجدان مستقلتين بل توجدان ضمن صراع الأضداد وجدل المتناقضات. والأدب الرفيع يولد من هذا الجدل وذاك الصراع ضمن شروط خاصة ومواتية، ولا يولد بتاتاً من هيمنة الوضاعة وحدها. أي إن ازدهار الأدب لا يرتبط حتمياً بانحطاط المجتمعات وتهافت قيمها النبيلة. كما إنه لا يوجد قانون محدد بدقة يحكم ظهور الآداب الرفيعة. فمثلاً ولد الأدب الروسي العظيم عشية التغيرات الكبرى في روسيا: (غوغول ـ ديستوفسكي ـ تولستوي ـ تشيخوف).. وظهر مسرح شكسبير عشية التغير الجذري في أوضاع إنكلترا، وولد المتنبي والمعري والشريف الرضي عشية الانحطاط العربي العام وليس في عصر الانحطاط!.. وقس على ذلك!!

وإذا كنا الآن شهوداً على أن (الأدب الرفيع لا ينمو في زمن الدناءة) كما يقول الصديق الأستاذ حنا فمن المفترض أننا الآن نشهد إنجاز أعظم أشكال الأدب الرفيع بأجناسه المختلفة لأننا في أسوأ عصور الوضاعة والهمجية الإمبريالية. فأين هي النتاجات الإبداعية الرفيعة والقامات المبدعة العالمية الآن؟! أم نعود إلى ما سبق أن شخصناه معاً في الأسئلة والأجوبة الأولى؟!

❑ كتبت أعمالا قصصية موجهة للأطفال والفتيان تتسم بالطول نسبياً يمكن أن نطلق عليها اسم رواية.. وبما أن البنية الجسدية والعقلية لهذه الشريحة العمرية تكون في مرحلة نمو مستمر وتتصف بالقلق وعدم الاستقرار.. ما الخصائص المطلوب توافرها في مثل هذه الأعمال كي تحقق أهدافها؟!

❑❑حين كتبت أربع روايات للفتيان، وعدداً من القصيرة للأطفال دون الثانية عشرة كنت أتوجه في الروايات للشريحة العمرية ما بين 12 ـ 16 سنة وفي

القصص إلى ما دون ذلك من العمر.

وبالنسبة للقصص يحتاج الكاتب إلى أن يسلي الطفل ويثير لديه الفضول إلى تحصيل معلومة أو أكثر أو إلى استنتاج هدف تعليمي من وراء قراءة القصة/الحكاية، أما في الرواية فأنت تحتاج إلى أن ترسم نموذجاً للبطولة من النوع الذي يستهوي الفتيان في السن المذكورة سابقاً وضمن سياق من المغامرة التعويضية إن صح التعبير.

وعلينا هنا أن نلاحظ أن القراءة وحدها في تلك الأيام (السبعينيات من القرن العشرين) كانت هي السائدة ولم تكن البدائل التقنية في الفضائيات والكومبيوترات قد وجدت.

الأمر اختلف كثيراً بين وضع الكتابة للأطفال والفتيان قبل أوائل التسعينيات وبينها اليوم. الآن يمكن للفتيان وحتى لصغار الأطفال أن يجدوا ما يرضيهم وما يثيرهم دون بذل أي جهد في المحطات المتخصصة بالبث لهم وفي ألعاب الكمبيوتر بل حتى في ألعاب الجوال.

وبصراحة، من جهتي بت أخشى أن يكون هذا الجنس الأدبي (أدب الأطفال) في طريقه إلى الاضمحلال.

❑ "ويبرز أحمد يوسف داؤد كأنشط كتاب المسرح السوريين وأغزرهم إنتاجاً".

قرأت هذه العبارة منذ أكثر من عشرين عاماً في مجلة المسرح المصرية، ولم يكن هذا القول محاباة أو كلاماً مجانياً فقد أنجزت كما أعلم في فترات قصيرة متقاربة: "الخطا التي تنحدر"، "مالكو يخترق تدمر" و"الغراب" ومسرحيات شعرية: "ربيع دير ياسين" نشرت في مجلة الآداب "وسفرة جلجامش" نشرت في مجلة المعرفة وغيرها من المسرحيات القصيرة.. لِمَ توقفت عن الكتابة المسرحية هل حدث ذلك لصالح الرواية، وهل ترى في الرواية الشكل الأرقى القادر على الصمود وعلى استيعاب المسرح والأشكال الأدبية الأخرى؟

❑❑ أولاً أعتقد أن كاتب العبارة المقتبسة من مجلة المسرح المصرية قد بالغ إلى حد ليس بالقليل. فأين ذهب إذاً بكتاب مثل علي عقلة عرسان، وسعد الله ونوس، ووليد إخلاصي، وممدوح عدوان، وفرحان بلبل وعبد الفتاح قلعه جي وغيرهم؟! في أواخر الستينيات وخلال السبعينيات من القرن الماضي كان المسرح السوري في أوج ازدهاره تأليفاً وإخراجاً وعرضاً وجمهوراً. فأين هو الآن من ذلك الازدهار؟!

بالنسبة لي تمنيت أن أكون كاتباً مسرحياً بالفعل. لقد كانت (الخطا التي تنحدر ـ كتبت عام 1968) رواية جيدة

حسب تقديري مع ذلك حولتها إلى مسرحية عرضها المسرح القومي بدمشق عام 1971 بإخراج علي عقلة عرسان. ولم أكن قد شاهدت خشبة مسرح حقيقي في حياتي آنذاك.. بل إنني لم أشاهد أية مسرحية على الخشبة قبل عام 1976. وقد جعلني هذا جاهلاً تماماً بتقنيات المسرح التي تحرض معرفتها على الكتابة الجيدة أحسن تحريض.

هنا يكمن جوهر الأسباب التي حولتني عن الكتابة للمسرح. وفي الحقيقة كنت أبحث عن طريقي وعن نفسي. ومن الغريب أنني وجدت التعبير عن الذات متنوعاً بتنوع أحوال الذات دون أن أتقصد ذلك. فمثلاً أنا لا أكتب قصيدة إلا عندما أحس بإلحاح داخلي انفعالي تتجول فيه تعبيرات شعرية قد تختفي وقد تبرز مطالبة بخروجها إلى الورق، كما إنني لا أفكر بكتابة رواية إلا عندما تهاجمني شخصية روائية غير واضحة مطالبة بإخراجها إلى الحياة في سياق يضم شخوصاً أخرى أجهلها. أما النقد والبحث فهو من نتائج التعامل مع الإعلام والعمل فيه بالإضافة إلى الشعور الغامض بواجب تصحيح الأغلاط الشائعة في معرفة هذا الجانب أو ذاك من جوانب حياة العالم.

الأمر إذاً يا صديقي ليس أمر اختيار للكتابة في هذا الجنس أو ذاك ولأسباب محددة، بل هو أمر حياتي ذات الخصوصية المتميزة بعدم الاستقرار لأسباب خارجة عن إرادتي.

أما بالنسبة للرواية فقد اختلفت مع من قالوا يوماً (إن الرواية هي الآن ديوان العرب)، إنني أخشى الآن أنها جنس أدبي قد تعلمنا كتابته بعد فوات الأوان مثلما تعلمنا استخدام البنيوية في النقد بعد موتها في أوربا.

❑ كيف ترى المشهد العام للرواية السورية منذ منتصف القرن الماضي حتى الآن؟! وما هي في رأيك آفاق تطورها المستقبلية؟!

❑❑ منذ منتصف القرن الماضي حتى اليوم شهد إنتاج الرواية في سورية تراكماً هاماً في الكمّ وأساليب البناء والسرد وطرائق التعبير وأشكال الأداء... حتى ليمكن القول: إن المشهد الروائي السوري لا يقل أهمية أو غنى عن نظيره في مصر، ويتقدم معه جنباً إلى جنب المشهد الروائي العربي العام، الذي تطور بسرعة أيضاً في مختلف أرجاء الوطن العربي.

وغالبية الكتاب الرواد والكاتبات الرائدات لا يزالون ـ أمد الله في أعمارهم

ومنحهم العافية والمزيد من قدرة العطاء ـ يتعايشون مع سائر الأجيال التي لحقتهم على التوالي بتفاعل حيٍّ وتأثر تأثيرين متبادلين وإن بنسب متفاوتة. واعذرني إذا لم أذكر الأسماء لأنني أخشى أن أنسى كاتباً ما، ولو لم تكن له إلاَّ رواية جيدة، فأخُل وأسيء دون قصد.

غير أنني ألاحظ ـ وعلى هامش أعمال الروائيين المبدعين والروائيات المبدعات ـ إنه تصدر أعمال غير ذات قيمة فنية أو فكرية كأنما أصحابها يستسهلون كتابه الرواية فيقومون بالاعتداء عليها.

كما أود أن أشير إلى أن تقويم الكاتب ومدى أهميته لا يقاس بعدد أعماله وغزارتها بل بالجيد منها وبمدى الجودة والابتكار فيه.

أما عن الآفاق المستقبلية لتطور الرواية السورية فهذا مرهون بالظروف وبجدية الكتاب في أن يكونوا مبدعين حقاً، لا مقلدين ولا معتدين على الكتابة.

❑❑

يرى أن ثمة نتاجاً قصصياً غزيراً لكن لا هالة حوله!

محمود الوهب : القصة عندي حكاية ذات مغزى.. و فكرة أريد إيصالها إلى القارئ

أجرى الحوار: نـذيـر جعفـر

- ولدت لأبوين أميين لم ألمح أثراً لكتاب في بيتنا، وأول كتاب دخل بيتنا الذي هو غرفة واحدة بلا أسوار، كان من أجلي.
- أختار أسماء شخصيّاتي بعناية فلا شيء في القصة القصيرة مجانيّ، وما هو مجانيّ يفسد القصة.
- جمالية القصة تكمن في بساطة أسلوبها وسلاسته وقدرته على نقل القارئ إلى الأجواء التي يرسمها القاص.
- ثمة عولمة متوحّشة تبتغي اجتياح العالم، وعولمة إنسانية تسعى إلى شراكة حقيقية يتقاسم البشر جميعاً من خلالها موارد الأرض وثرواتها.

محمود الوهب كاتب وقاص له رؤيته الخاصة للأدب والفنّ، تلك الرؤية التي لا تفصل الجمالي عن النفعي بل تراهما في تناغمهما وتكاملهما لتحقيق المتعة والمعرفة والفائدة، ولحثّ القارئ على اتخاذ موقف مما يدور حوله، والعمل على تغيير الحياة نحو الأفضل والأجمل.

بدأ متأخراً في كتابة القصّة، لكن كتابته ولدت مكتملة ولم تعانِ من عثرات التجربة الأولى، فقد أنضجتهَا الظروف الصعبة والمعاناة التي عاشها في بيئة فقيرة شكّلت إحساسه ورؤاه، ودفعته للوقوف إلى جانب الطبقات الشعبية وتمثّل همومها واستلهام واقعها وأحلامها وانكساراتها.

وهو في هذا الحوار يكشف عن جوانب جديدة من شخصيّته وتجربته في القصة، كما يبيّن موقفه من أبرز القضايا الفنيّة والأدبية والاجتماعية التي تستأثر باهتمام الكاتب والقارئ العربي معاً في الوقت الراهن.

❑ دخلت إلى عالم الكتابة بعد الخمسين! ألا ترى أنك تأخرت كثيراً..!؟ وبم تعلل ذلك؟

❑❑ لعلّك تقصد الدخول إلى عالم كتابة القصة القصيرة، إن كان هذا ما تعنيه، فلديّ ما أقوله لك في هذا المجال..! أما إن كنت تقصد الكتابة عموماً فلست

متأخراً إطلاقاً.لقد دخلت عالم الكتابة في الوقت الطبيعي تماماً، وإن على قلة، فمنذ بدايات تفتح الوعي لدي، أي منذ بداية النصف الثاني من ستينيات القرن الماضي، مارست فعل الكتابة، إذ نشرت أول مقالة لي. وأذكر أنّ موضوعها كان حول المرأة وقد استدعت أحد الشباب في ذلك الوقت للرد عليها.

❑ ما أعنيه كتابة القصة بالضبط..!

❑❑ ربما يكون الوقت متأخراً، وربما يكون عادياً، فلكل تجربة خصوصيتها، ولكل تجربة ظروفها التي تفرض حضورها، ولقد سئلت ذات مرة، فقلت:

لا أعرف بالتحديد إن كنت قد اعترضت طريق القصة، أو أنّ القصة هي التي اعترضت طريقي..!

❑ هل تعني أن لا سنّ معينة للإبداع؟ أم أنّ لكل جنس أدبي خصوصيته التي ترتبط بنضج التجربة واللغة والأدوات؟

❑❑ لأكن موضوعياً في هذا الأمر وأقول: إنّ القاعدة العامة تقول بالحضور المبكّر للموهبة، وثمة مبدعون كبار، في حقول الإبداع كافة، عبروا عن مواهبهم في أوقات مبكرة نسبياً،وبعض هؤلاء اعتبطهم الموت وهم في عشرينيات عمرهم أو في ثلاثينياته وكان أن تركوا ما يكفي لتخليد ذكراهم، وانتفاع الناس بإبداعهم، والأمثلة كثيرة.. فطرفة بن العبد وأبو القاسم الشابي ورياض الصالح الحسين وغيرهم الكثير.. وثمة مبدعون لم يثبتوا وجودهم إلا بالجد والمثابرة والرغبة في إعطاء شيء ما للبشرية فكان التراكم الكمي المتنامي طريقاً لإثبات حضورهم في ساحة الإبداع التي اختاروها.. وهناك من تأخر إلى سن الكهولة، وأعطى أشياء ذات قيمة عالية جداً، لقد كتب سرفانتس رائعته الروائية دون كيشوت أو كيخوتة وهو في الثالثة والخمسين من عمره، ومعروف أن الشاعر العربي أبا ثمامة أو أمامة عمر بن معاوية الملقب بالنابغة قد قال شعراً جيداً في وقت ربما يعدّ متأخراً على الإبداع. فهل لهذا النوع الأخير من المبدعين علاقة بمسألة نضج التجربة؟ أم أنّ للزمن المخاتل وانشغال الناس به دوراً في هذا الأمر؟ قد يكون هذا وقد يكون ذاك. وفي هذا وذاك أرى أن الموهبة خامة كامنة، لا ينميها إلا العمل الدؤوب المستمر، والاطلاع على تجارب الآخرين وخبراتهم، وهي لا تستوي فنياً وإنسانياً إلا بالتمكن من أدواتها، ومن فهم الكاتب لحقائق الحياة، والتجاوب مع

هموم مجتمعه وطموحاته، ومع القضايا الإنسانية الكبرى.

❑ لا تتفتح الموهبة إلا بالرعاية، والرغبة في التعبير عن الذات، والتوق إلى المعرفة والتغيير، هل تحدثنا عن البيئة التي شكلت وعيك، وصقلت موهبتك، وحفزتك على الكتابة.

❑❑ سؤالك هذا مهم وضروري فالإنسان ابن بيئته، بل هو ابن حالة التمرد التي تصنعها تلك البيئة، ولعلّ معظم جيلي كان ابن تلك الحالة، فالفقر والتخلف وما يتركانه في الحياة من تشويه، وفي روح الإنسان من قسوة ومرارة، يدفعانه إلى المعرفة وامتلاك سر التغيير وأدواته.

ولدت لأبوين أميين لم ألمح أثراً لكتاب في بيتنا، وأول كتاب دخل بيتنا الذي هو غرفة واحدة بلا أسوار، كان من أجلي، وهذه فضيلة كبرى أجلّها لوالدي الأميّ الذي قدّ أدرك أهمية أن يعوض ما أفقدته إياه حياته القاسية في ابنه، وحقيقة أنّ والدي تميّز عن آباء الآخرين المشتركين معه في الأحوال.. فمعظم أبناء الحيّ الذي نشأت به لم يعرفوا طريقهم إلى المدرسة، بل إنّ بعضهم كان يعمل منذ طفولته في أعمال مختلفة ومن ضمنها جمع القمامة من البيوت والشوارع، وقد كانت هذه المهنة موجودة لضيق منافذ العمل، ولحاجة المزارعين إلى السماد الطبيعي.. وأما الكتاب أو الكتيب الذي دخل بيتنا فلم يكن غير «جزء ألف باء» الذي يفتتح به الطفل قراءته عند الشيخ (الكتاب) وهو المدخل لحفظ أجزاء من القرآن الكريم أو كلّه، وقد حفظته بسرعة فائقة.. رفعت معها أو زادت خميسية الشيخ (أجرته الأسبوعية) من ثلاثة فرنكات إلى ربع ليرة.

كان هاجس والدي مطاردة الفقر، والتغلب عليه بتأمين ضرورات الحياة، فكان كثيراً ما يبدل عمله، فقد عمل عتالاً في خانات بيع المحاصيل الزراعية، وبائعاً متجولاً في الأرياف، وعاملاً زراعياً عند بعض المزارعين الصغار والمتوسطين، ومرابعاً لدى بعض الإقطاعيين.. وعاملاً في محالج القطن بحلب.. وانتهى به ذلك الكفاح إلى تاجر صغير في السبعينيات وقد استمر بذلك العمل في مدينة الباب حتى وفاته في منتصف التسعينيات.. وما كانت تلك الأعمال الأولى لتجلب أكثر من سد رمق الأسرة.. وقد انعكست بعض ألوان تلك المهن في مجموعتي القصصية تخاريف العم لطوف.. فالعم لطوف الحقيقي هو شريك لوالدي في مهنة الجرجرة (البيع المتجول في القرى البعيدة).

ورغم كلّ ذلك الفقر الذي لم أكن لأتصور أنّ أحداً عاش مأساته فقد مررت في طفولتي بحادثة أكدت لي أنّ هناك من هم أشد فقراً وبؤساً. كان والدي في منتصف الخمسينيات قد اتفق مع أحدهم على أن يضمن له كرم عنب ويعمل الوالد على جني ثماره وبيع بعضها، أو ليصنع متعاوناً مع أفراد أسرته الدبس والزبيب والبسطيق من بعضها الآخر.. وكان أن احتجنا حينئذ بضع تنكات من القمح لطحنها وتأمين الخبز، وليس لدينا ثمنها فأرسلني والدي إلى ذلك الرجل لتأمين القمح أو المبلغ المطلوب وأذكر أنني ركبت حماراً وتوجهت إلى المكان الذي أشار إليه والدي وكان يبعد نحو عدة كيلومترات إذ كان الرجل المقصود في كرم آخر ضمنه لنفسه وحين وصلت وأعلمت الرجل بحاجتنا، قلب وجهه متبرماً وقال:

ما عندي.. ويبدو أنّ أمه لاحظت حالة الانكسار التي صرت إليها فقالت لابنها:

لا يجوز يا ابني أعطه.. فكرر رفضه، وظلا في صدّ ورد إلى أن أقنعته بفك كيس نقوده واستخراج المبلغ المطلوب الذي لا أظنه يتجاوز في ذلك الوقت الليرات العشر.. وفي مساء ذلك اليوم، ولدى عودتي غانماً، كانت والدتي قد طبخت على العشاء برغلاً، فطلبت مني ومن أختي التي تصغرني سنتين أن نحمل صحناً منه إلى جيران بدو كانوا قد نصبوا بيت شعر على طرف الكرم قريباً من الخيمة التي نقيم بها، وحين دخلنا بيتهم، وشاهد أطفالهم الثلاثة صحن البرغل الحار صاحوا معاً وقد صاروا في حال من البهجة والهياج:

عيش.. عيش.. عيش.. ثمّ انفرد واحد منهم بطلب الخبز يقول بلهجته البدوية:

انطوني(أعطوني) خبيز مكرراً عبارته مرات.. فيما نهى الثالث أخويه بقوله:

خلّوه يبرد..خلّوه يبرد.. وعدنا أنا وأختي لنصف ذلك المهرجان الطفولي والفرحة التي عمرت نفوس هؤلاء الصبية، ولنضحك من تلك التعبيرات العفوية، وربما تصوّرنا للحظات أننا في نعيم لا نقدّره..!

ذلك بعض يسير مما يمكن أن يعطي فكرة عن البيئة الاجتماعية، أما البيئة الثقافية فيمكنني القول:

إنّه في ستينيات القرن الماضي أخذ الأدب زخماً قوياً، وكان يعكس على نحو أو آخر، حالة التحولات الاجتماعية والسياسية التي جرت في مجتمعاتنا العربية آنذاك. فكان أحد أهم القنوات الثقافية التي تتلمذ عليه جيلنا، سواء كان ذلك الأدب من المؤلف عندنا أم من المنقول إلينا

بالترجمة، هذه الحالة أتاحت لي قراءة الكثير.. الكثير من القصص والروايات ومن ضمنها قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس الممتلئة بالأفكار التنويرية والفلسفية وغيرهما. ولا زلت أذكر الكثير من قصص محفوظ التي كانت تستدعي لدي التفكير في محتواها مثل قصة ضد مجهول وقصة همس الجنون التي اختارها عنواناً لإحدى مجموعاته. وكذلك ما كنت أقرؤه في الصحف والمجلات من قصص قصيرة، وتحضرني هنا أيضاً قصة «موت موظف» لتشيكوف التي قرأتها في إحدى المجلات واستوقفتني بسخريتها العميقة.. ويمكنني إضافة أمر مهم هو أنني كنت أتابع عدداً من المجلات التي تعنى بالنقد الأدبي.. ما يجعل التمتع بمحتوى العمل الأدبي وجمالياته الفنية تتضاعف وأود أن أشير هنا إلى بعض المجلات المصرية التي تخصصت بأجناس أدبية محددة كمجلة القصة والشعر والمسرح. وكانت مجلة القصة تنشر إضافة إلى القصص أبحاثاً نقدية في شؤون القصة فتمكن القارئ من ثقافة القصة. ويمكنني أن أضيف أمراً مهماً جداً هو أننا مجموعة من الشباب طلاب الثانوية بمدينة الباب ودار المعلمين بحلب شكّلنا، بمساعدة مدرس مادة الرسم في الباب ومنبج المرحوم سليم طه المجيد، فرقة مسرحية بين عامي 1962 و1963 وكان من بين أعضائها والفاعلين فيها المرحومان: المخرج المسرحي فواز الساجر، والممثل فؤاد الراشد. وقد ساهمت هذه الفرقة في زرع بذرة حب القراءة والاطلاع والنزوع نحو الثقافة عموماً في نفوس بعضنا، وأذكر أنني في ذلك الوقت قرأت عشرات المسرحيات ومن بينها معظم مسرحيات شكسبير، وتعرفت على موليير وهنريك إبسن ولويجي بيراندللو وتنسي وليامز وآرثر ميلر وبرتولد بريخت وقرأت في تلك المرحلة كتب خالد محمد خالد وسلامة موسى ومن الكتب المهمة التي قرأتها في ذلك الوقت كتاب «فن كتابة المسرحية» وهو كتاب نقدي من ترجمة المثقف المصري الكبير دريني خشبة.

❑ ثمة أسباب وعوامل خفية توجه الكاتب إلى اختيار هذا الجنس الأدبي أو ذاك للتعبير عن معاناته وهواجسه ورؤاه، لم اخترت القصة القصيرة من دون سواها؟

❑❑ كان يجب أن أشير إلى أنني حين انخرطت في العمل السياسي الحزبي انغمست في القراءات الفكرية والسياسية فقرأت الماديتين التاريخية والديالكتيكية وقد تأثرت في الثانية كثيراً إذ وضعت لي أسساً

أو منهجاً للتفكير، وابتعدت عن القراءات الأدبية إلا في حدود ضيقة أي حين كنت أسمع عن عمل جديد له شهرته أو يتناسب مع توجهاتي الفكرية والسياسية فقد قرأت في تلك الأوقات أي في السبعينيات والثمانينيات دستويفسكي وغوركي إضافة إلى حنا مينه ووليد معماري وسعيد حورانية وزكريا تامر وبعض مسرحيات سعد الله ونوس وحفظت الكثير من شعر المقاومة (محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد) وكذلك قرأت بعض أشعار محمد الماغوط والكثير من الأدب السوفييتي مثل رسول حمزاتوف وجينكيز إيتماتوف ومكارنكو وغيرهم.

قد تكون الرغبة في الإبداع الأدبي قائمة في العقل الباطن ودافعها تأكيد الذات وإثبات الحضور بالتعبير عما يختلج في النفس تجاه العالم المحيط.. وصورة المبدع مبجلةٌ دائماً في ذهني ومخيلتي.

أذكر أنني ذات مرّة في الستينيات حاولت كتابة قصة، لكنني لم أستطع، وجدتها عملية أصعب مما أتصور فغادرتها حينئذ مهزوماً، ونسيت الأمر كلّه. ورحت بين الفترة والأخرى أقارب المقالات الأدبية والاجتماعية والسياسية وأنشر ذلك في صحافتنا غير الرسمية ذات التوزيع الخاص.

في أواسط التسعينيات وبعد سقوط الاتحاد السوفييتي، وخلال الهزة العنيفة التي أصابت العالم، انتابني شعور بالإحباط. وتراءى لي أنّ الهوّة تتعمق بين جيلنا وطموحاته، إذ كان جيلنا كما أسلفت معنياً بالرد على الفقر والتخلف وعلى الكيان الصهيوني الذي زرع رغم أنف العرب في فلسطين. وقد أضيفت إلى قائمة المهام بعدئذ الرد على الهزائم العسكرية التي منيت بها الجيوش العربية وتأثيراتها السياسية على بعض البلدان العربية المعنية، وحمّلت أحزابنا وحكوماتنا وقادتهما تبعات الهزيمة.. ولم تكن الأوضاع الداخلية، الاجتماعية والاقتصادية بأفضل حالاً.. فوجدت نفسي عندئذٍ مدفوعاً للكتابة بأسلوب مغاير.. أسلوب يقول من خلف حجاب للأعور أعور بعينه..! وهكذا ولدت قصة إشراقات الزمن الماضي عام 1996 فيما أظن وقد صورت حال طيار وطني أبلى في معارك كثيرة وتمنى لو تأتيه الفرصة في معركة فاصلة لكنها لم تأته، وآل به المطاف بعد تقاعده، أجيراً عند أحد التجار ليكسب قوت يومه.. وليأخذ في اجترار همومه ومعاناة مراراتها..!

لقد أعدت كتابة قصتي الأولى هذه عدة مرات وحين عرضتها على بعض المهتمين

بالشأن الأدبي من أصدقائي لم يباركني قاصاً متميزاً، لكنّه لم ينكر أنّها قصة، ولم أكن في ذلك الوقت، لأطلب أكثر من ذلك.. وهكذا بدأت رحلتي مع القصة.

❑ شهدت القصة القصيرة ازدهاراً ملحوظاً في مطلع السبعينيات ثم بدأ الاهتمام بها يتراجع كتابة ونشراً ونقداً. إلام تعيد ذلك؟

❑❑ ما أعتقده أن الثقافة بمجملها، أي بما تنطوي عليه من إبداعات متنوعة، قد شهدت في مطلع السبعينيات ازدهاراً وكان ذلك، فيما أراه، امتداداً لما حصل في المجتمع من تحوّلات سياسية واقتصادية واجتماعية.. بعد ذلك حدث نوع من التراجع، إذ أخذت تلك التحولات تراوح في مكانها، لكثرة ما نبت على ضفافها من طحالب وعوالق. ما انعكس مجدداً على الثقافة.. لكننا إذا قسنا ازدهار القصة بحجم ما ينشر فهو كثير جداً وإن لم يكن له ذلك الزخم. يشير الناقد د.نضال الصالح في كتابه قصة التسعينيات إلى أن عدد المجموعات القصصية التي صدرت في ذلك العقد قد بلغت 529 خمسمئة وتسع وعشرين مجموعة، فيما يثبت الدكتور عبد الله أبو هيف في كتابه القصة القصيرة في سورية أنّ مئتين وخمساً وسبعين مجموعة قصصية قد صدرت في الفترة مابين عام 2000 وبداية عام 2004.. إذاً ثمة كم كبير من الإنتاج القصصي ولكن ما قيمته؟ ولماذا لم تسطع له هالة؟! على النقاد أن يجيبوا عن هذا الأمر.. الذي أراه أنّ الكتاب أصابهم نوع من اليأس، أفقدهم الموجبات الأساسية لفعل الكتابة الحقيقي، فانشغل معظمهم بالشكوى والندب والهروب إلى التجارب في أشكال بناء القصة وسردها تحت زعم الحداثة. ومع ذلك فثمة قصّاصون كثرٌ يقدمون إنتاجاً مميزاً.

❑ الرواية العربية تتسيّد المشهد الإبداعي على مستوى الكتابة والنشر والتلقي، فهل برأيك هذا الازدهار حقيقي أم غير حقيقي؟!

❑❑ نعم هو حقيقي، وهو يعكس حال مجتمعاتنا العربية التي أخذت تغادر مواقعها البدوية، وأسْرَها الإقطاعي، وتميل باتجاه المدنية التي تنطوي حياتها على نثريات صغيرة وشؤون يومية تختص بها الرواية وحدها. وما تقوله هو بدايات تنسجم مع ما قاله الروائي العربي الكبير حنا مينه قبل سنوات:

«إن الرواية هي ديوان العرب في القرن الحادي والعشرين.»

❑ لديك ثلاث مجموعات قصصية

«تخاريف العم لطوف» و«إشراقات الزمن الماضي» و«سفر» أين تضعها في مسار التجربة القصصية السورية، وما الذي وما الذي قدمته من حيث الموضوعات التي انشغلت بها والتقنيات التي استخدمتها.

❑❑ ليس من شأني الجواب على هذا السؤال، وخصوصاً شقه الأول، فذلك الأمر متروك لك وللنقاد. ولكن يمكنني القول بوضوح وبعيداً عن أي تواضع:

إنني لست راضياً عن الكثير من قصصها، وآمل أن أكتب ما هو أفضل. أما الموضوعات التي شغلتني فهي تلك التي كتبت من أجلها القصة، وهي موضوعات تتناول كل ما هو سلبي في حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية. وما سبب اختياري هذه الموضوعات إلا لقناعتي أنّ هذه السلبيات هي السبب في تقهقر مشاريعنا التنموية طريقنا إلى قلب الحضارة وإلى حماية استقلال بلادنا وقرارها السياسي وهي التي فوتت على شعبنا تحقيق أحلامه الكبيرة وطموحاته التي أشرت إليها.

❑ على المستوى الفني تنوس قصصك في المجموعات الثلاث بين النزعة الواقعية والرمزية والفانتازية، أي هذه النزعات أقرب إلى روحك ومخيلتك الإبداعية.

❑❑ كلّها وكل في مكانه وسياقه.

❑ تثير شخصية العم لطوف الدهشة بما ترويه من قصص غرائبية، ما المرجعيات التي اتكأت عليها في تقديم هذه الشخصية؟!

❑❑ البيئة التي عشتها هي بيئة فقيرة على الصعد كافة، وليس فيها ما يشبع حاجات الإنسان المادية والروحية. في مثل هذه البيئة يبحث الإنسان عمّا يعوّضه، فلا يجد غير جناح الخيال مركباً يطوف به في عالم الأحلام. وشخصية العم لطوف في الأساس هي شخصية واقعية استفاد الفنُّ القَصصيُّ من نموذجها فأبحر في لجج معاناتها، ليكشف عن حقيقة تلك الشخصية ودوافع تخاريفها. إنها بكلمة، الشعب الذي يعمل ويشقى ويكافح متحملاً أنواع المخاطر.. وبسبب انعدام عدالة الأنظمة التي تحكمه، لا يحصد غير السراب، ومع ذلك يبقى يمني النفس بالأحلام ريثما يأتي وقت القصاص.

❑ في مجموعتك« إشراقات الزمن الماضي» صورتان لجيلين مختلفين تجسدا في قصة جنجي، جيل المبادئ والقيم (الأب) وجيل التسلق والوصولية والانتهازية (الابن) أليس في ذلك ظلم للجيل الحالي؟

❑❑ لم أقصد إدانة جيل بأكمله،

وجنجي وجماعته في القصة يمثلون التسلق والوصولية كما أشرت. وهم قلة ولكنّها قلّة نافذة. وقد أردت إدانة هذا السلوك الذي لم يكن خروجاً على أخلاقيات الجيل القديم فحسب بل هو خروج على أعراف المجتمع، واعتراض لطريق حركته الصاعدة وعرقلتها.. هذا السلوك في رأيي هو الذي سرق أحلام فوّاز في قصة إشراقات الزمن الماضي التي حملت عنوان المجموعة.

❑ تتوزع مجموعتك الأخيرة «سفر» على ثلاثة محاور: يتناول الأول منها علاقات الحب الملتبسة وتجلّياتها بين الرجل والمرأة. أما الثاني فيدور حول جدلية الموت والحياة، والسر الكامن فيهما، وينشغل الثالث بصور من الحياة الاجتماعية والسياسية، وما تخفيه من مفارقات مرّة وساخرة.هل ترى في هذه المجموعة سمة إيجابية أم إنه يفقد المجموعة وحدة التأثير والانطباع الكلية؟

❑❑ ربما بدا للقارئ أن لا خيط يجمع عقد المجموعة المسماة سفر.. ولكني أرى أنّ محتوى السفر موجود في معظم قصص المجموعة سواء أكان السفر مادياً ملموساً أم سفراً مجازياً.. فالأستاذ صلاح يبحر مسافراً في عمق المجتمع فاضحاً مثالب مفاصله الرئيسة في المسجد والمدرسة ودور القضاء وبعض المرافق الأخرى. والخمخوم يفصح بسفره إلى العاصمة عمّا تنطوي عليه نفسه من نذالات. والحاج مصطفى في قصة «قرار خاص جداً» يغادر حياته حالماً بدنيا ثانية بعد فقده شريكة حياته.

❑ الأسماء لا تأتي اعتباطاً في قصصك، وكذلك اختيارك للفكرة والحدث والشخصية والمكان. هل يعني ذلك التخطيط المسبق لكتابة القصة، أم أنك تترك العنان لمخيلتك وقلمك، ثمّ تعيد النظر فيما تكتبه بعد ذلك؟

❑❑ نعم أختار الاسم بعناية، شأنه بذلك شأن أية مفردة أخرى، فلا شيء في القصة القصيرة مجاني، وما هو مجاني يفسد القصة. لكن ذلك لا يعني التخطيط الدقيق المسبق للقصة. فحين تومض الفكرة في الذهن، أو تلتقط المفارقة من الحياة، يبدأ الذهن بالبحث عن الإطار العام المناسب فلكل مضمون شكل خاص به وأنا ممن يحرصون على هذه العلاقة. وأدقق كثيراً في البداية والنهاية، فالبداية يجب أن تكون جذابة تستميل القارئ وعلى الخاتمة أن تترك البصمة التي أريدها من قصتي. وفي جميع الأحوال ثمة إعادة نظر في التفاصيل الصغيرة ومدلولاتها لتأدية الغاية التي أريدها جمالية كانت أم نفعية.

❑ تكاد اللغة في معظم قصصك لا تفارق دلالتها المباشرة، أو تغادر مستواها الأوّلي، كما تفتقر أساليبك إلى التنويع في

السرد ما بين غائب ومتكلم ومخاطب، وغالباً لا تستثمر تقنيات الاسترجاع والاستباق والمونولوج والتداعيات وتكاد تخلص فنياً لمفهوم الحبكة المتنامية(بداية عقدة نهاية) ما يسمها بالتقليدية. ما تعليقك على ذلك.

❑❑ لقد سمعت مثل هذا الكلام، لكني أحيلك إلى قصة جنجي التي استشهدت بها ألا ترى أن معظم ما تنفيه عن الأسلوب الذي أتبعه موجود فيها. والقصة الأخرى إشراقات أليست مبنية كلّها على التداعيات والمونولوج الداخلي. ثم ما العيب أن تكون في القصة هذه الحركة الدرامية القائمة على البداية والعقدة والخاتمة؟ وما العيب أن تأخذ بيد القارئ لتطلا معاً على هذا العالم المليء بالشرور التي تفسد على الإنسان حياته ولتحرضه إن استطعت لاتخاذ موقف.. وكيف يمكن لك ذلك إن أنت وضعته أمام طلاسم أو أدخلته في دهاليز خاصة بك وحدك أعني ما يفعله بعض القاصين تحت اسم الحداثة. ثمّ أريد أن أسألك أنت ما الحداثة؟ وهل الحداثة إلغاء أهم معلم من معالم القصة وهو الحكاية..؟! القصة في جوهرها يا أخي نذير حكاية ذات مغزى..وهي عندي كذلك فكرة أريد إيصالها عبر حكاية لطيفة إلى القارئ.. القصة عندي هي حالة إنسانية يعمل الكاتب على وضع المتلقي في صميمها ليعيشها بكليّته وليتخذ منها موقفاً.. أودّ أن أهزّ القارئ فكراً وروحاً.. لا أرغب في تسليته فما بالك أن أسعى لتضييعه. لا تجذبني كثيراً البلاغة القديمة في تشبيهاتها واستعاراتها أعدّ ذلك من اختصاص الشعر.. أما القصة فمجالها الحدث والدخول في أبعاده.. أسبابه.. مآل أبطاله.. موقفي من نتائجه.. ما يهمني هو قدرتي على جعل القارئ أن يتابع قصتي دون ملل. وما أراه أنّ جمالية القصة تكمن في بساطة أسلوبها وسلاسته وقدرته على نقل القارئ إلى الأجواء التي يرسمها القاص.

❑ في ظل انحسار نموذج الدولة الاشتراكية، وتراجع موجة الأدب الملتزم، هل ترى أن الأدب مازال له وظيفة اجتماعية أم أنّ وظيفته جمالية فحسب؟

❑❑ الأدب دائماً له وظيفته الاجتماعية، وقد بدأ هذه الوظيفة حين صوّر مظالم المجتمع الرأسمالي في بلاد رأس المال نفسها، أي قبل ظهور التجارب الاشتراكية إلى الوجود. ولا يوجد في اعتقادي أدب يمكن تسميته أدباً، إن لم يكن فيه ثمة عقل يتأمل حياة الإنسان، ويستخلص منها العبر، والعقل إن وجد سيقود إلى فعل الخير وتنمية القيم الإنسانية الأساسية المترابطة فيما بينها،

أعني قيم الحق والخير والجمال، فليس بالجمال وحده يحيا الإنسان.. وهل يمكننا العثور على جمال لا عقل فيه؟ وبأية أدوات نعثر عليه؟ أعني بأية حواس أو مدارك؟ وهل يمكننا فصل مشاعر الإنسان أو عواطفه فصلاً كلياً عن عقله؟ أو عن واقع حياته.. ما أريد قوله: إنّ الأفكار شرط العمل الأدبي. ولكن المبدع، من جهة أخرى، ينأى عن أن يحمّل العقل وحده عناء العمل الأدبي أو الفني عموماً.

❑ المشهد القصصي في سورية يحفل بأسماء جديدة، ما التجارب التي اجتذبتك وشدت اهتمامك؟

❑❑ لم أطلع على تجارب مكتملة يمكن الاستشهاد بها.

❑ هناك من يرى أنّ الجيل السابق مازال مهيمناً على الساحة الثقافية، هل يعود ذلك إلى ضعف التجارب الحالية أو إلى المناخ العام الذي تراجع فيه فعل القراءة والنقد معاً؟

❑❑ أظن إنّني قد أشرت إلى أنّ جوهر المشكلة كلها يكمن في تقهقر أو تعثّر ما كان قائماً من أفكار ومبادئ ومناهج، وعدم الاقتناع بالبديل النقيض، سواء جاء من أقطاب الرأسمالية المعاصرة، أم جاء من أعماق التاريخ.. ذلك في تقديري ما دفع مثقفي الجيل اللاحق للانشغال بأمور ثانوية لم تستطع معها منافسة أعلام الجيل السابق... إضافة إلى أنّ الكثير من المفاهيم العصرية الضرورية لمجتمعاتنا، لما يستطع أحد (فرد أو جهة) بلورتها على نحو ملموس، فما نزال، مثلاً، بعيدين عن ممارسة مفاهيم الديموقراطية في الحكم وبناء المؤسسات المدنية في المجتمع والتجاوب مع حقوق الإنسان في الأنظمة والقوانين والواقع العملي. ولكن قد لا ينسحب ذلك على حقل الرواية التي بدأت أسماء جديدة تلمع في سمائها.

❑ هل العولمة تتيح للأدب إبراز الخصوصيات القومية في إطارها الإنساني أم أنّها تعمل على إذابة الهويات وتسليع الأدب والفكر والإنسان معاً؟

❑❑ نعم تتيح.. وخصوصاً عندما يكون الأديب صادقاً في التعبير عن الوسط المحيط به، فما هو محلي أو وطني هو إنساني في حال صدقه.والعولمة في اعتقادي لها مفهومان فثمة عولمة تبتغي اجتياح العالم إذ تنظر إليه كمواقع لزيادة نفوذها وأرباحها وبذخها.. وثمة عولمة إنسانية ترى أو تسعى إلى شراكة إنسانية حقيقية يتقاسم البشر جميعاً من خلالها موارد الأرض وثرواتها.. بحيث لا فقر ولا

مرض بل كفاية وصحة وتعليم عال وسلم دائم وارتقاء بالكوكب الأرضي ومحافظة على البيئة.

بطاقة شخصية:

محمود الوهب..

- **ولد في مدينة الباب /محافظة حلب/ 1945.**
- **تخرّج في جامعة حلب، كلية الآداب/قسم اللغة العربية.**
- **أمين الشؤون الثقافية والمحليّات في جريدة النور السورية.**
- **يكتب في «النور» زاوية أسبوعية بعنوان «أطياف» تتناول شؤوناً ثقافية واجتماعية.**
- **عضو اتحاد الكتاب العرب.**
- **عضو مجلس الشعب للدور التشريعي الثامن (2003−2007).**
- **صدر له ثلاث مجموعات:**

1− إشراقات الزمن الماضي /2002/. إصدار خاص . دمشق.

2− تخاريف العم لطوف /2004/. إصدار خاص . دمشق.

3− سفر /2006/. إصدار اتحاد الكتاب العرب . دمشق.

❑❑

أنيسة عبود لـ الموقف الأدبي

الرواية الأنثوية تميزت وتفوقت على الرواية الذكورية

أجرى الحوار: محمد الحوراني

بالرغم من كتاباتها المتميزة وخصوصيتها إلا أنها لا تزال ضائعة وتبحث عن نفسها من غير أن تجدها، ومع أنها تعترف بهذا إلا أن القارئ لرواياتها وقصصها ومقالاتها، يدرك، بما لا يدع مجالاً للشك، بأنها مسكونة بالهم الوطني والإنساني، حريصة على انتشال أمتها من الواقع المأساوي الذي تعيش فيه، ولعل هذا ينبع في المقام الأول من أصالة البيئة التي خرجت منها، ومن صفاء الروح التي تحملها في حنايا جسدها الممتلئ حيوية وإخلاصاً وحباً للثقافة والفكر، البعيد عن الشللية والتعصب والعداوة العمياء التي كانت ضحيتها في أكثر من مرة. أنيسة عبود قاصة وروائية تفوح منها رائحة الطيون والنعنع البري، وهي مصرّة على الشموخ مثل شجر السنديان بالرغم من وخزات شوك البلان وشوك العليق. ولأنها كذلك كان لزاماً عليَّ أن أسألها.

❑ امتلكت أنيسة عبود القدرة على صوغ الرواية بتمايز إبداعي ومعمار تقني مستوعب لجنسانية النص النسوي بعيداً عن صيغ السرد الحكائي ـ الإخباري أو الإثارة الإيروسية، كيف تنظر أنيسة عبود إلى النصوص الروائية القائمة على الإثارة المباشرة ودغدغة الغرائز لا سبر الأغوار الأخيرة للرغبات وللعلاقة بين الجسد والروح أو بين الكائن وذاته أو بينه وبين الآخر؟

❑❑ عناصر التشويق والإثارة ولكن على أن يكون ذلك في خدمة النص وخدمة المشروع الأدبي . لكن للأسف هناك كاتبات لا يكتبن إلا في هذا الإطار .. إطار الجنس والجسد والرغبات والعلاقات الشاذة .. وكأن الحديث عن ذلك يعتبر فتحاً من فتوحات الأدب .. أنا أجد أن هذا الدور المتكرر لبطولة الجسد .. أفقد النصوص المنضوية تحت هذا النمط – الكثير من الدهشة والرونق والمصداقية .

❑ قلتِ في واحد من الحوارات التي أجريت معك : إن روايات نجيب محفوظ

لعبت دوراً في تكوين مخزونك الروائي والثقافي، فيما يرى الروائي الجزائري رشيد بوجدرة أن نجيب محفوظ كاتب بسيط جداً رواياته بسيطة وضعيفة، لا تملك جماليات الرواية كما أنها تفتقد الشعرية، وهي من أهم شروط النص الروائي الجيد برأيه. كيف تنظر أنيسة عبود إلى روايات نجيب محفوظ وما هو سبب هذا الهجوم عليه؟

❑❑ لا أعتقد أن أحداً يقدر أن يغيِّب نجيب محفوظ أو يقلل من دور أعماله الإبداعية في الأجيال التي تلت .. حيث إن رواياته كانت ركيزة أساسية في عملية التلقي الأولى .. ولهذا أنا عبرت ربما – عن ذلك .. ولكن بعد فترة كان لا بد أن انتقل من مرحلة الإبهار إلى مرحلة البحث عن أسلوب جديد ورؤيا جديدة للعمل الروائي .. ولذلك أنا أوافق بعض النقاد حول أدب نجيب محفوظ .. حيث هناك تكرار للحارة وللرموز وحتى للأهداف التي يرمي إليها النص .

و لهذا انتقلت من عوالمه إلى عوالم البحث والتجريب وبالتالي وجدتني أكتب النعنع البري ، والقصة غير المقوننة مثل مجموعة " حريق في سنابل الذاكرة "

❑ تمتاز روايات أنيسة عبود لاسيما"النعنع البري"و"باب الحيرة"بالحيوية الإنسانية والدفق العاطفي الكبير، إلى درجة تضع القارئ في حالة من الرعب الغامض لأنه يتوحد مع شخوص الرواية وأحداثها المكتظة بالغرائبية والمزاجية والكابوسية والميتافيزيقية والميثولوجية، فما الذي تريده أنيسة عبود من قارئ رواياتها؟

❑❑ سبق وذكرت بأن الأديب يحضر بطريقة أو بأخرى في النص .. وأنا في نصي جزء مني . ومن عوالمي عوالم الريف البسيط والمعقد .. الحزين والغائر في الماورائيات .. وفي الأسطورة . والحكاية الشعبية والخوارق والخرافة .. هذا العالم الذي أبثَه في أعمالي فيه الكثير من الحقيقة وفيه الكثير من الخيال .. لذلك أوظف هذا كله في أعمالي عبر أسلوب أدعي بأنه أسلوبي أنا ..

الأسلوب المجدول بالواقع والخيال . بالشعر والنثر .. بحيث تكون نتيجة هذه المكونات نصَ جديد ومغاير للسائد ..

يقول بطريقة ما .. القضية التي أسعى لإيصالها للكشف عنها .. وهنا أنا أحتاج إلى قارئ يستوعب ما أرمي إليه . علَني أغير شيئاً ما .

❑ ثمة ما يشبه الإجماع بين النقاد الجدد على استخدام مصطلح السرد النسوي بدل الرواية الأنثوية، وفي الوقت نفسه يرفض بعض النقاد ـ فيصل دراج مثلاً ـ ثنائية (السرد النسوي/ السرد الذكوري)

معتبراً هذا القول زائف المعنى، ويذهب عبد الله الغذامي إلى أن المرأة العربية إن كتبت فهي تكتب وتبدع ضد نفسها، لأنها تتكلم بلغة الرجل وبثقافته وتفكيره. والسؤال: كيف تتعامل أنيسة عبود مع التمييز الجنسوي في الكتابة الروائية العربية؟

❑❑ لا أعرف متى تندمج المسافة بين السرد الذكوري والسرد النسوي ولكن أجد أنه من الأفضل ألاَ تندمج هذه المسافة .. لأنها تدل على هوية مختلفة .. هي فعلاً مختلفة من حيث الرؤى والهموم والتجربة والعوالم التي ترتكز عليها النصوص الروائية . وإذا كنا نرفض – ككاتبات – هذه التوصيفات .. فكان ذلك من دواعي الحرص على النديّة بين إبداع المرأة وإبداع الرجل .

وكلما تشبهت كتابتها بكتابة الرجل .. كلما كان ذلك مؤشراً على تفوقها .. ونيلها وسام المساواة . وأعتقد أن ذلك أضرَ بكتابة المرأة لأنها أخذت تقلد الرجل ، وتلبس عباءته الإبداعية واللغوية وحتى معاييره الإبداعية والإنسانية . وبالتالي هي عادت مرة أخرى إلى التبعية لأسلوب ذكوري ولغة ذكورية .. من هنا أتفهم رأي الدكتور الغذامي .. حيث تكون بذلك ضد نفسها .. إلى أن تعترف أن لها أسلوبها المختلف وطريقة سردها وأسلوبها ومفرداتها الخاصة بها كمبدعة وكأنثى .. وهذا لا يقلل من أهمية إبداعها .. بل يزيده تفرداً وتميزاً . ولقد أدركت الكاتبة مؤخراً هذه الخاصية أو الميزة .. على اعتبار أن تفردها بأسلوبها الخاص ومفرداتها وقضاياها الخاصة لا يعني أنها أقل إبداعاً من الرجل .. بل على العكس .. لقد تميزت الرواية النسائية أخيراً وتفوقت على رواية الرجل .. بعد أن امتلكت ناصية تجربتها ووعت أهدافها .

و أنا .. الآن .. أقول : نعم .. أنا أكتب بطريقة مختلفة عن الرجل .. وبعري مختلف .. وأقول أيضاً : هذا ما أعطاني الاختلاف والتفوق.

❑ يرى بعض النقاد أن الريادة في الرواية العربية كانت للمرأة، تماماً كما هي الحال بالنسبة في الشعر الحديث، نازك الملائكة نموذجاً، فيما يرفض آخرون وجود روائيات عربيات بالمعنى الحقيقي للكلمة. برأيك ما هي الدوافع الكامنة وراء ذلك وكيف تنظرين إلى واقع الرواية النسوية في العالم العربي عموماً وفي سورية خصوصاً؟

❑❑ أظن بأني لا أجافي الحقيقة إذا قلت : إن أهم الروايات العربية الآن هي لكاتبات .. وهذا لا يلغي أهمية الرواية " الذكورية " أقصد التي يكتبها رجال .. وهما معاً يكملان المشهد الإبداعي الروائي ولكن ما تزال الأبواب أمام المرأة مشرعة أكثر

لأنها خرجت من الخباء إلى العلن وراحت تقص " لشهريار " تجاربها الإنسانية والنفسية والاجتماعية بكل ما فيها من بواطن وخفايا وجرأة .. فهي لم تنته " من الحكي " بعد بينما الرجل راح يكرر حكاياته ومغامراته لدرجة الملل .

و عموماً .. المشهد الروائي السوري .. جزء من المشهد الدرامي العربي .. وهو يعيش الواقع ذاته .. الواقع المأزوم والمهزوم والمحاصر .. لذلك نجد الغثَ ونجد الثمين .. ولكن لاحظت مؤخراً وبعد سقوط بغداد . فتور المشهد الروائي العربي .. وكأن الرواية ستهزم أيضاً لأنها فقدت قدرتها على النبوءة والإدهاش . فالواقع أكثر دهشة .

❑ ازدهر فن الرواية العربية في العالم العربي وظهرت روايات مهمة ومتميزة، ولكن هل من ملامح واضحة للرواية العربية كما هي الحال بالنسبة في الأعمال الروائية في أمريكا اللاتينية واليابان وفرنسا وغيرها، وما هي أبرز ملامح الرواية العربية؟

❑❑ الرواية العربية وعلى الرغم من ازدهارها .. تقع في دائرة الخوف حالياً وخاصة على يدي الكاتبات .. حيث تحولت معظم الروايات النسائية إلى روايات أبطالها جسد المرأة .. الجسد المحاصر .. المؤطر المكبوت .. الذي يقع عليه العقاب والثواب .. لدرجة أن هناك الكثير من الأعمال المتشابهة والمكرورة .. إذ لا تتجاوز اطر هذه الأعمال .. إطار الجسد كجسد أي رغبة وشهوة . بحيث الجسد لا يخرج عن جسد امرأة مطلقة .. امرأة أرملة .. امرأة مغتصبة .. امرأة شاذة .. الخ . وكأن الحياة لا تحتوي سوى هذه النماذج .

❑ ظهرت في الفترة الأخيرة أصوات" تبشّر "باقتراب موت الرواية أمام سطوة الفنون الأخرى، وثمة أصوات ترى أنّ الرواية بطبيعتها الإمبريالية الفاتكة ستقضي على هذه الفنون ولن يكون لها حياة خارج الرواية. والسؤال ما هو مستقبل الرواية العربية في ظل هذا الجدل العقيم؟

❑❑ لا أظن أن الرواية ستموت إلا إذا ماتت الفنون جميعاً : ففي ظلَ الفضائيات والأعمال الدرامية .. ستظل الرواية لها الصدر في صف الإبداعات الأخرى .. وهذا أدى إلى ضمور ألق القصيدة وحتى القصة القصيرة .. ولكن لا أظن أن ذلك يعني الموت .. بل يعني أن على هذه الفنون أن تجد طريقة جديدة للتعبير لتخرج من التقوقع الذاتي والنقدي .. أظن أن الشعر بحاجة إلى ثورة .. ثورة في

الشكل والمضمون . كما حدث في ثورة الشعر الحديث .. لأن النكوص إلى الوراء والعودة إلى القصيدة الكلاسيكية لن يعيد مجد القصيدة .. فما زال المتنبي سابقاً الجميع في هذا الإطار .. لنجد إطاراً آخر .

❑ أخيراً: تنقلت أنيسة عبود بين عدد من الفنون الأدبية مثل: الشعر والقصة والرواية والمقالة، في أي من هذه الفنون تجد أنيسة عبود نفسها اليوم؟

❑❑ حتى الآن لا أجد نفسي .. ما أزال ضائعة .. ولأني أبحث عن نفسي .. أبحث عن قصيدة وأبحث عن رواية وربما عن مقالة .. وهذا يشكل لي متعة وعذاباً .. لذلك أكتب .. ثم أكتب .. ثم أقول : أين أنا .. ؟!

❑❑

حوار مع عادل أبو شنب

أجرى الحوار: رشـــا عمران

يتذكر الكثيرون ممن عاصروا الروائي والقاص (عادل أبو شنب) اسم (جهينة) الذي استخدمه أبو شنب في العديد من مقالاته النقدية. كما يتذكر الكثيرون من مجايليه وممن أتوا بعده مسلسل (حارة القصر) الذي بثه التلفزيون السوري قبل الشاشة الملونة وستذكر أجيال كثيرة في سورية قصص عادل أبو شنب المصورة الطريفة في مجلة (أسامة) التي مازالت وزارة الثقافة السورية تصدرها حتى الآن.

هذا كله عدا عن عشرات المجموعات القصصية والروايات والسيناريوهات وكتب التاريخ والنقد الأدبي والمسرح ومئات المقالات الصحفية في الصحافة السورية والعربية.

رغم سنواته الثمانين مازال عادل أبو شنب يذهب يومياً إلى مقهى الروضة ليقابل أصدقاء ويناقش معهم آخر المستجدات السياسية والثقافية، ومازال يكتب الرواية والقصة القصيرة حتى إن روايته الأخيرة (ذكر السلحفاة) التي صدرت في بيروت منذ عامين منعت من التداول في سوريا. في مقهى الروضة التقيناه وكان هذا الحوار.

❑ من القصة القصيرة انتقلت إلى الرواية، مع أنك أحد رواد فن القصة القصيرة في سوريا وكتبت العديد من النصوص التي أصبحت لاحقاً مرجعاً في فن القص. لماذا هذا الانتقال إلى الرواية؟

❑❑ أنا لم أنتقل من القصة إلى الرواية. بالعكس. أنا أزاول النوعين معاً. كتبت الرواية مبكراً جداً بشكل سيناريو وكانت تحت عنوان (أنا خائنة) عام 1961 ونشرت في مجلة (ليلى) بعد انهيار حلم الوحدة بين سوريا ومصر. وكتبت لاحقاً العديد من السيناريوهات التي هي بشكل من الأشكال رواية ولكن على حلقات. ثم كتبت روايات ثلاث هي وردة الصباح 1972 ـ الأول والأخير عام 1984 والأخيرة (ذكر السلحفاة) 2005 طبعتها في بيروت وحاولت أنا أطبعها مجدداً في سوريا لكنها منعت من الرقابة. وكتابة الرواية والسيناريوهات لم تمنعني من كتابة القصة

القصيرة إذ أصدرت عام 2007 مجموعة قصصية عن الهيئة العامة للكتاب في سوريا بعنوان (المتبرج). كنت وما أزال أكتب النوعين.

❑ كتبت في النقد بأسماء مستعارة وتحت عناوين كثيرة. كيف تنظر الآن إلى مشروعك النقدي ذلك ـ وأين أصبح حالياً؟

❑❑ في خمسينيات القرن الماضي استدعاني سكرتير تحرير مجلة (النقاد) بعد أن (عجم عيدانه فوجدني أصلبها) وطلب مني أن أكتب نقداً للقصص التي تنشرها المجلة، وبما أنني كنت في بداية شبابي وبداية تجربتي القصصية، وكانت بعض القصص المنشورة هي لكتاب أقدم مني سناً وتجربة لذلك ارتأينا أنا وسكرتير التحرير أن أكتب تحت اسم (جهينة) باعتبار أنه (عند جهينة الخبر اليقين) تلك المقالات جمعتها لاحقاً وأصدرتها في كتاب نقدي بعد أن اكتشف أمري، عنوانه (ملامح النقد الأدبي في سوريا في الخمسينيات) وأصدرت كتباً أخرى عن القصة والمسرح ولكنها كانت أقرب للتوثيق التاريخي الأدبي منها إلى النقد.

ومن الأسماء التي تناولها قلم (جهينة) عبد السلام العجيلي وجان ألكسان ثم أنني كنت أكتب نقداً بقصصي نفسها التي أنشرها في المجلة.

❑ كنت طرفاً رئيساً في العديد من الخصومات الأدبية والنقدية والثقافية خلال مسيرة عملك الطويلة في الصحافة والأدب ما هي نتيجة هذه الخصومات. هل من هدف كان يقف وراءها؟

❑❑ أنا لا أستطيع أن أرى نتيجتها الآن لأنني كنت في قلبها، من يحكم على هذا الأمر هو القارئ والمتابع والمهتم، تلك الخصومات كانت مهمة جداً لأنها قامت على الحوار الثقافي الذي يجعل من أي خصومة أو خلاف صحية ومعافاة لأنها كما قلت لك قائمة على الحوار الثقافي الديمقراطي الذي هو أهم الأسس التي تبنى عليها ثقافة صحية.

خلافي الكبير كان مع اتحاد الكتاب العرب بشخص رئيسه السابق ـ كان الخلاف بيننا كبيراً بسبب اختلاف الرؤية نحو العمل المؤسساتي الأمر الذي جعلني أنسحب من الاتحاد وأبتعد عنه... أنا صريح جداً وواضح ولا أستطيع التغاضي عن خطأ أراه أمامي وهذا جعلني لا أسكت عن الكثير من السلوكيات التي كنت أراها في الاتحاد..

❑ كتبت القصة والرواية وأدب الأطفال والنقد والسيناريوهات لماذا هذا التنوع؟؟ ـ هل كنت واسع الموهبة ومتعددها أم أن هناك أسباباً أخرى؟

❑❑ أنا متعدد لأن التعدد فرض علي فرضاً!! وجدت نفسي في بواكيري في مناخ يتطلب مني أن أشتغل في أنواع أدبية متعددة فانتقلت من المقال إلى القصة إلى الرواية إلى التاريخ الأدبي إلى قصص الأطفال حيث اختاروني في وزارة الثقافة لتأسيس مجلة (أسامة) ومعها تعلمت فن الكتابة للطفل والتي وجدتها من أصعب أنواع الكتابة الأدبية لأنها تحتاج إلى فهم عميق لنفسية الطفل التي تحب وتكره غريزياً ـ إضافة إلى أن الكتابة للطفل فيها الكثير من المسؤولية الأدبية والتاريخية بشكل يختلف عن الكتابة العادية. لأن الكتابة للطفل تساهم في تأسيسه وتنشأته. الكتابة العادية هي لقارئ منجز ومكتمل.

وبالعودة إلى التعدد، أعتقد أن ندرة الأدباء والكتاب في ذلك الوقت فرضت علي هذا. ولكنني بالأساس قاص ثم جاءت الصحافة لاحقاً لترفد موهبة القصة رفداً أفادني في هذا التنوع وفي الاستمرار في الكتابة حتى هذا الوقت.

❑ إلى أين وصلت الرواية العربية الآن ونحن نرى منها ما يترجم إلى عدة لغات عالمية ويحصد الجوائز؟؟ هل هذا كله أفسح بالمكان للرواية العربية ضمن المشهد العالمي؟؟

❑❑ أعتقد أن الرواية العربية، وعلى يد العديدين من الروائيين العرب على مختلف بلادهم، استطاعت أن تجد لها مكاناً مهماً في المشهد الروائي العالمي، فمثلاً رواية (عمارة يعقوبيان) لعلاء الأسواني رواية يمكن أن توضع في مصاف الروايات العالمية بسب جرأتها وصراحتها وقدرة كاتبها على اختزال جزء من تاريخ مصر عن طريق وصف عمارة يسكنها أناس مختلفو الأهواء والأمزجة. ففيها المثقف والسياسي والتاجر والشاذ والحالم واللص و.. و..

❑ ولكن ألا ترى أن كتابته عن الشذوذ في الرواية هي التي ساهمت في ترويجها وترجمتها إلى لغات عديدة، ألا تبدو هذه الكتابة وكأنها مطابقة لما يريده الغرب من الكتاب العرب؟؟

❑❑ لا.. الحديث عن الشذوذ في عمارة يعقوبيان جاء ضمن السياق العام لشخوص الرواية التي هي صورة عن أفراد المجتمع المصري في ذلك الوقت.. أقصد الوقت أو الزمن الذي رصدته الرواية في أحداثها.

❑ قسم كبير من الروائيين العرب ينحاز إلى المطولات بينما نقرأ روايات لكتاب لاتينيين وأوروبيين وآسيويين لا تتجاوز المائة صفحة ـ ما سبب الإطالة عندنا برأيك؟

❑❑ **نحن أمة كلام كثير وفعل قليل وهذا هو جوابي الوحيد على هذا السؤال.**

❑ اشتغلت الرواية العربية على المحرمات الثلاث ـ الدين والجنس والسياسة ولكن هذا الاشتغال الطويل لم يلغ المحرمات من ذهن الرقيب ولا من الذهنية السائدة في المجتمع العربي. ومع ذلك اختراق المحرم هو ثيمة الرواية العربية؟ لماذا لم تساعد الرواية في إلغاء ذهنية التحريم هذا؟

❑❑ **اعتقد أن السبب هو عمق الجذر الديني في المجتمع العربي وسيطرة الذهنية التي تحلل وتحرم حتى في السياسة والمحاولات (الغير مقصودة) التي حدثت في الكتابة الروائية العربية لتغيير الإيقاع الجذري في المجتمع لم تنجح كثيراً لأنها غير مقصودة أولاً وثانياً لأن الجذر عميق جداً ومتأصل في نفسية الفرد العربي.**

من الروائيين الذين كتبوا في هذا الاتجاه وأحب قراءتهم هو (نبيل سليمان) والعديد من السوريين أيضاً كتبوا لاختراق المحرمات ولكن ؟ المجتمع أكبر بكثير من أن تتأثر بعمل روائي أو حتى مائة عمل.

❑ ولكن ألا ترى أن هذا الاتجاه جعل الرواية العربية مكررة وشديدة التشابه، حتى لكأن التجارب تستنسخ بعضها؟

❑❑ **أسلوبي في القراءة انتقائي جداً. أنا أقرأ لنبيل سليمان ولا أقرأ لحنا مينه الذي لم يعجبني منذ بداياته والذي أراه يكرر نفسه في رواياته كلها - لم أقرأ خيري الذهبي أبداً وهذا قد يكون تقصيراً مني، أقرأ له حالياً كتبه التي يتعرض فيها للتاريخ وهي تستهويني أكثر بكثير من رواياته التي لا أجد فيها أي إغراء لقرائنا.**

❑ هذا يستدعي سؤالاً فما رأيك بالتجارب الروائية الجديدة في سوريا مثل فواز حداد وخليل صويلح وخالد خليفة وسمر يزبك وروزا ياسين حسن وعبير اسبر. ما رأيك بتجاربهم وهل أتيح لك الإطلاع عليها.

❑❑ **قرأت لفواز حداد (تياترو) ورأيتها لا بأس بها لأنني قرأتها كقارئ عادي لا كناقد. الآخرون لم أقرأهم أبداً لأنني مشغول باهتماماتي وشؤوني الخاصة؟!**

❑ ألا ترى أن الأمانة الأدبية تحتم عليك قراءة التجارب الأدبية الجديدة في الرواية؟

❑❑ **قراءة التجارب الجديدة تحتاج إلى قراءة نقدية وأنا وصلت إلى حد من العمر لم يعد يتيح لي القراءة المتواصلة والطويلة لا النظر يساعد ولا القدرة على التحمل تساعد. حالياً أقرأ ما يسمح لي بمتابعة حياتي اليومية.**

❑ أين تجد الرواية السورية؟ وما

موقعها من الرواية العربية؟ وهل أنصفت التجربة الروائية السورية؟؟

❑❑ **موضوع الانتشار يخضع لأسباب خارقة عن إرادة الروائيين السوريين الذين هم في عمومهم من أهم الروائيين العرب.**

هذه الأسباب وراءها انعدام الديمقراطية التي تعطي مناخاً حميمياً للانتشار والشهرة ـ ووراءها أيضاً عوائق كثيرة تحول دون وصول الكتاب العربي إلى القارئ الغربي أو حتى إلى القارئ العربي الذي يرى أن شراء رغيف خبز أهم من شراء كتاب مهما كان عظيماً في ظل الأوضاع الاقتصادية المتردية في الوطن العربي. ثم هناك الإطالة في السرد التي تحدثنا عنها سابقاً. كل هذا يحول دون ترجمة الرواية السورية وبالتالي انتشارها وشهرة كاتبها!! الانتشار والترجمة والذيوع حققت نجومية للروائيين اللبنانيين وكذلك المصريين مع أن لا اللبنانيين ولا المصريين أهم من السوريين.

❑ هل واكبت الحركة النقدية السورية الحركة الروائية عبر مسيرتها؟

❑❑ **الحركة النقدية مقصرة جداً عن مواكبة حركة الإنتاج الأدبي عموماً والروائي خصوصاً، النقاد في بلادنا ينتمون إلى شلليات متعاطفة مع بعض الأسماء وباغضة لغيرها دون أسباب معروفة.**

❑ ما جديد عادل أبو شنب حالياً؟

❑❑ **لدي كتاب بعنوان (مشاهد من دمشق) وهو عبارة عن لقاءات أجريتها مع عدد من مفكري وأدباء وفناني دمشق وسوف يصدر الكتاب عن أمانة احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية عام 2008.**

❑ بمناسبة ذكر الاحتفالية ما رأيك بنشاطاتها وهل كان لك مساهمة ما بها؟

❑❑ **شاركت في نشاطات (نادي الذاكرة) وتكلمت عن نشوء المسرح في دمشق وتحدثت عن أبي خليل القباني وعبد الوهاب أبو السعود وعن بعض المسرحيين الذين أتوا بعد جيل الرواد في المسرح السوري.**

وأتابع ما يتاح لي وما أقدر عليه من نشاطات الاحتفالية.

❑❑

شهادات

شهادة عن الرواية العربية السورية:
تقانات تجديد السرد الروائي وأشكاله وبعض نماذجه

د. عبد الله أبو هيف

1 – تطورات الرواية العربية السورية:

شهدت ستينيات القرن العشرين بواكير تجديد السرد الروائي في سورية انعطافة من إنجاز كتابة الرواية الفنية بمقايستها إلى النماذج الغربية الساطعة إلى انفتاح السرد الروائي على مغامرات الروائيين الواثقين من تجاربهم الإبداعية في الرؤية الفكرية وتشكيلها الفني المتجدد، وقد تبدت هذه المغامرات على نحو أكثر جرأة وصلابة في روايات وليد إخلاصي «شتاء البحر اليابس» (1965م)، وجورج سالم «في المنفى» (1962م)، ومطاع صفدي «ثائر محترف» (1961م)، وصدقي إسماعيل «العصاة» (1964م)، وحيدر حيدر «الفهد» (من مجموعته «حكايا النورس المهاجر» (1968م).ولقد تميزت هذه الروايات باشتغالها على تجديد السرد في المناحي التالية:

أ– اتساع النبرة الذاتية في النظر إلى التجربة الوجودية بما يجعل التماهي السيري في نسيج اللعبة السردية إثارة لأسئلة الوجود الكبرى، وامتداد هذه الأسئلة إلى المصائر القومية اندغاماً للذات الخاصة الفردية مع الذات العامة، **وهذا واضح في روايات جورج سالم ومطاع صفدي.**

ب– استيعاب طاقة اللغة في شعرنة السرد خلال تلاقي الدرامي والغنائي في المتن السردي، **ليصبح البناء الروائي فيوضات لغوية متدفقة في حنايا الحكائية المستجلبة في أشكال متعددة تتمازج فيها اليوميات واسترجاع المشهدية وتقانات الحلم وسواها كما في أعمال حيدر حيدر على وجه الخصوص.**

جـ– مدّ السرد إلى فضاء تاريخي شمولي، **هو مدى الرواية الانسيابية، أو**

الرواية النهر، حين ينساب السرد مع التاريخ في رؤى ملحمية متبصرة لتوارث الأجيال والتحولات المجتمعية، وقد شق هذا الدرب صدقي إسماعيل.

د– تبدل الإيقاع السردي عبر تقانات متعددة من تهشيم الزمن إلى نفي المكان إلى تورية المنظور السردي برمته في تمازج المشهدية وإعلاء شأن الوصف حيناً، وفي تهميش البطل وتحطيم صيغة الرؤية الشخصية لتغدو الرواية محط تفاعل الإحساسات والمشاعر المثقلة بوطأة العمر، أو وطأة الزمن حيناً آخر، **كما في رواية وليد إخلاصي.**

لقد حفر التجديد السردي مساربه في التجربة الروائية مع تعرف الروائيين العرب إلى روايتين هامتين مارستا تأثيراً بالغاً هما: «الصخب والعنف» (1929) لوليام فولكنر الصادرة بالعربية لأول مرة عام 1962 بترجمة جبرا إبراهيم جبرا و«رباعية الإسكندرية»

(1957–1960) للورنس ديرل، ولاسيما جزؤها الأول «جوستين» (1957) الصادر عام 1963 بالعربية بترجمة سلمى الخضراء الجيوسي. هل نذكر في هذا السياق رواية عبد النبي حجازي الأولى «قارب الزمن الثقيل» (1970م)، أو رواية نبيل سليمان الثالثة «ثلج الصيف» (1973م)، أو رواية خيري الذهبي الأولى «ملكوت البسطاء» (1976م). إنه اكتشاف تعدد الأصوات وامتلاك لعبة السرد والتمييز بين الروائي والراوي والشخصيات الأخرى وفهم المنظور السردي والتعمق في مبالغة تخييل المجتمع الروائي، والانغمار في توهم محاكاة الواقع، والذهاب بعيداً في لغات سردية، **وهذه هي سمات تجديد السرد الروائي في السبعينيات، فنهضت في هذا السياق تقنيات البنية الاستعارية أو الرمزية، وتيار اللاوعي والاعترافات الشخصية، وارتفاع نبرة الانتقاد السياسي، والافتتان بصور تعرية الذات في نماذج تأرخة مبتكرة.. الخ. ونلمس ذلك في روايات كثيرة لحليم بركات في روايته «عودة الطائر إلى البحر» (1969م)، وغادة السمان في روايتها «بيروت 75» (1975م)، وحميدة نعنع في روايتها «الوطن في العينين» (1979م)، وهاني الراهب في روايته «شرخ في تاريخ طويل» (1970م)، وخليل النعيمي في روايته «الرجل الذي يأكل نفسه» (1971م)، وياسين رفاعية في روايته «الممر» (1978م). ولعلنا نشير إلى تقانات تجديد السرد الروائي خلال العقود الثلاثة الماضية في الاتجاهات التالية، اقتصاراً على إشارات لنماذج روائية بعينها:**

1– الواقعية السحرية أو تطوير الواقعية النقدية لتستوعب أمداء «أسطرة الواقع» عبر الفانتازيا أو محاورة النماذج الأصلية، استعانة بالمعرفة التاريخية أو النفسية، **وقد فعل ذلك**

باقتدار عبد النبي حجازي في سلسلة رواياته التي صوّر فيها تبدلات مجتمع بأكمله من خلال نماذج إشكالية شديدة الثراء والتعقيد، كما في رواياته «الياقوتي» (1977م)، و«المتألق» (1980م)، و«المتعدد» (1982م). غير أن إنجازه المعتبر وذروة فنّه تجلى في روايته «صوت الليل يمتد بعيداً» (1990م)، وهي عن نموذج أصلي أيضاً هو الطاغية أو المستبد، وقد امتد تخييل هذا النموذج إلى تأمل إنساني وتاريخي للنموذج المتواتر في تراث الإنسانية، أعني به نموذج السيد والعبد، في أكثر حالاته عنفاً وشراسة: نموذج الجلاد والضحية.

اختار عبد النبي حجازي مرحلة تاريخية هي نهاية الاحتلال العثماني لبلاد الشام ليخوض في العلاقة المريرة التي أورثت الدموع والدماء ومسيرة الآلام: هي العلاقة بالأرض في أشد مفاصلها توجعاً كما تظهرها تشكيلات اجتماعية متباينة ومتناقضة ومتصارعة على البقاء: قيم القبيلة أو الجماعة البشرية البدائية في انتقالها إلى حياة حضرية، وهذا هو صراع الدواسرة المنقسمين على أنفسهم وماضيهم ومستقبلهم ونوازعهم يمضي إلى القتل والتصفية فيما بينهم، لينتظم أحياناً في علاقات جوار هادئة أو صاخبة مع البدو، ثم ما يلبث أن يدهم جنود السلطان العثماني حجر الطاغية أو المستبد ليدمر ويقتل، لأن الدواسرة ببساطة زرعوا أرضاً ليست لهم، بل هي لإقطاعيين معروفين.

على أنّ هذا كلّه هو إطار الرواية، أما منظورها السردي فيتحدد بالعلاقة المؤرقة لنموذج الطاغية أو المستبد بضحاياها في تحالف مروع كاشف عن أدق النوازع الإنسانية فاجعية، ولا سيما علاقة الشيخ الدوسري بعرندس، ذلك البنت أو الابن الذي عدّ ابن جني أو ابن الشيطان، بينما هو رأى شبح الأنسي مراراً يختلي بأمه، بل إن هذه الأم غالباً ما عصبت عينيه في ركن الغرفة لتمام أوبة الرجل المدنس بالأم المدنسة والمقدسة، مما أورثه نوعاً من الخصاء الروحي والنفسي، ولا تظهر هذه العلاقة المخصوصة جلية إلا بنبش قيعانها ونتواءتها وعنفها وحنانها في تشكلها مع الشخصية الرئيسة: رعدية، تلك المرأة الغرائبية التي لا تنسى شخصية نموذجية أخرى نسائية في تاريخ الأدب العربي الحديث.

2- استلهام الموروث السردي الحكائي بجعل الرواية «أمثولة» تغدو معها المحاكاة سبيلاً للتغريب أو كسر الإيهام، وهذا جوهر تجديد السرد في مثل هذه الرواية مستعيناً بتقاناته الملائمة، وربّما كانت رواية وليد إخلاصي «دار المتعة» (1991م) هي

النموذج الأكمل لهذا السعي الذي يستحق العناء الذي بذل من أجله. ولربما كان إخلاصي أكثر الروائيين المجددين في سورية فعالية، تمثلاً لقيم الحداثة غالباً، وقد كانت رحلته الطويلة غزيرة الإنتاج الإبداعي مثالاً لنضال المبدع العربي لوعي الذات القومي في خضم تحولات اجتماعية وسياسية محتدمة وقاسية، شديدة الوطأة على الوجدان النبيل، **فظهرت تلوينات سردية جديدة ومتعددة في رواياته التالية لروايته الأولى، مثل: «أحضان السيدة الجميلة» (1969م)، و«أحزان الرماد» (1975م)، و«الحنظل الأليف» (1980م)، و«زهرة الصندل»**

(1981م)، و«بيت الخلد» (1982م)، و«حكايات الهدهد» (1984م)، و«باب الجمر» (1985م)، و«ملحمة القتل الصغرى» (1993م).

وتحتل روايته «دار المتعة» مكانة خاصة في عملية تجديد السرد الروائي من قلب الإرث الحكائي والسردي العربي القديم، بما هو علامة حية على وعي الذات. **تتقصى الرواية، بأسلوب الحكاية الفساد المستشري في نظام الحكم، ونظام القيم. تقام «دار المتعة» مطلة على مدينة «المنتصرة الكبرى»، مدار تنظيم الحياة الذاهبة في الاستهلاك والمتاجرة بالقيم وفقدان الأمن والأمان ودمار الأخلاق واهتلاك الروح. ثمة تمهيد حكائي كما في قصص الغابرين، مشحونة بلغة العصر ومعطياته، عن سياسة الناس والخراب الاجتماعي الشامل، متركزاً على بؤرة دلالية محددة هي «دار المتعة»، لتشرع الرواية بعد ذلك في تشخيص المصائر العامة.**

خلل بنية استعارية تناسب التحولات التاريخية والاجتماعية والأخلاقية، وكأنه تأمل موجوع في وجود الأمة المهدد بأفعال الاستبداد والطغيان والجور في المآل الأخير، حين يُفقد الناس ويغيبون في مهاوي المجهول، وحين تمتص الحياة منهم. حقاً، إنها رواية ـ حكاية للتأمل والتفكر في الذات القومية المهددة، ويغلب على طابع «الأمثولة» حس فاجع بالحياة العربية التي تنأى شيئاً فشيئاً عن المجتمع المدني.

3– الظهور الواسع لسرد التأرخة، أو السرد الذي يمتح معينه الرؤيوي والتقاني من التاريخ: لغته ووقائعه خلل تخييل يجعل التاريخ لعبة سردية ترميزاً مباشراً أو تصريحاً ببعض وقائعه وأثر شخوصه وعلاماته، أو موازاة سردية لهذه الوقائع والشخوص والعلامات، **وقد شقّ هذه الدرب السردية هاني الراهب باقتدار في رواياته الكثيرة، ولاسيما «شرح في تاريخ طويل» (1970)، و«ألف ليلة وليلتان»**

(1977) و«الوباء» (1981)، و«بلد واحد هو العالم» (1985) و«التلال» (1988)، و«خضراء كالمستنقعات» (1992)، و«خضراء كالبحار» (2000)، و«رسمت خطاً في الرمال» (1999)، و«خضراء كالحقول» (1994).

ويبرز فواز حداد ضمن هذا الاتجاه في تجديد السرد الروائي وقد صار التاريخ إلى لعبة سردية مثيرة، ومثقلة بدواعي التبشير الإيديولوجي الصارخ الذي يحدّ من مضاء «الفنطزة» في الرؤية والسرد معاً، فقد كتب ثلاث روايات تدور مع تاريخ سورية منذ استتباب مصطلحها السياسي في الثلاثينيات حتى مطلع الثمانينيات، وهي: «موزاييك دمشق 39» (1991)، و«تياترو 49» (1993)، و«صورة الروائي» (1999)، والأخيرة دالة على سرد التأرخة ونجاحاته التخييلية وإجهاضه بالتبشير الإيديولوجي في آن واحد.

تتناول «صورة الروائي» سيرة مناضل متحزب في صفوف البعث من خلالها سيرة البعث والسيرة الوطنية والقومية لسورية إبان التغيرات الاجتماعية والسياسية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وبالذات مع مطلع الخمسينيات، حتى الثمانينيات. ثمة مدرس للتاريخ وتلميذه الذي يزوره مراراً ليكتب عن استاذه المناضل سيرة تمجيدية وناقدة هي السبيل لفهم التاريخ القريب.

تعتمد الرواية الفنطزة المكشوفة عن التلميذ السارد الذي يكتب الرواية، ويتردد إلى أستاذه لإكمالها ضمن ترجيع شكاك ومخادع للأسئلة والفصول مما يتبادله مع شخص آخر اسمه«س» يكتب رواية مماثلة، أو مشغول بكتابتها. وربما عهد، في إطار تغطية حيلته السردية، إلى النقد السياسي والتاريخي للتاريخ القريب في سورية وفي أقطار عربية أخرى، بوساطة الترميز والإيحاء والغمز الإيديولوجي الذي يجافي في أمداء التخييل غالباً.

4- الانتشار الواسع للاشتغال السردي على أنه علاقة لغوية بالدرجة الأولى، إذ ينبعث السرد من تجنيح اللغة وتشظي المكان والزمان والفعل الإنساني برمته. **ويرع في هذا التجديد السردي حيدر حيدر في رواياته «الزمن الموحش» (1973)، و«وليمة لأعشاب البحر» (1983)، و«مرايا النار» (1992)، و«شموس الغجر» (1999).**

والملحوظ أن هذا التجديد امتد إلى نصوص سردية كثيرة أكتفي بالإشارة إلى نصين منها، الأول لعبد الباقي يوسف

«بروين» (1996)، والثاني لعلاء نعمة «جمر القلب» (1999)، ويذهب نص «بروين» إلى إغلاق السرد على هجائية لبيئة في شمال سورية مركزاً على الجنس والشذوذ الجنسي، متميزاً بجرأته وصراحته في تناول العلاقات العاطفية والشخصية واختراق المقدس في مواقع كثيرة، مثلما يجترح البنية الفنية في صوغ لغوي وفنطازي شديد الإدهاش، من السرد إلى النجوى إلى الشعر إلى الشذرات الفلسفية إلى التأريخ إلى النثر الفني إلى تحمل التجربة الشخصية، **بينما يمضي نص «جمر القلب» إلى انفتاح السرد على تجربة إنسانية مفعمة بهواجس الذات واضطرام المشاعر وضغوط الواقع.**

6- انتعاش السرد السيري، حين ينهض تجديد السرد على خبايا السيرة الشخصية ممتلئة بوعي التاريخ العام في الوقت نفسه. **لاشك في أن الرواية انطلقت في بواكيرها الأولى من المذكرات واليوميات والسيرة في جانب رئيس من جوانب نشأتها، وظلت مرتهنة بالتماهي السيري في تطور الرواية العربية إلى وقت قريب، بل إن الروائيين قلما كانوا بمنجاة من مثالب هذا التماهي السيري في أعمالهم الأولى، ولكن التجديد السردي في سورية ابتعد عن هذا التماهي في أعمال روائية باهرة، كما في ثلاثية حنا مينة «بقايا صور» (1975)، و«المستنقع» (1977)، و«القطاف» (1985).**

لقد استطاع حنا مينة، أن يصوغ من عناصر سيرية شديدة البساطة سرداً روائياً أخاذاً حين تندغم هذه العناصر في تحفيز واقعي يفلح كثيراً في تخييله لمجتمعه الخاص، وفي اكتنازه للسيرورة التاريخية داخل زمن السرد.

باعد مينة بين الوقائع السيرية وفضاء التخييل حريصاً على النمذجة من جهة، والحسّ الفاجع بالحياة من جهة أخرى، ومضيقاً على النزوع الإيديولوجي إلى حد كبير لئلا يطغى على مكابدة الوضع الإنساني المعذب، ولعمري إن هذه الثلاثية الروائية خرجت من حدود السيرة الواقعية إلى رحابة التخييل.

7- استقامة الرواية الإنسيابية في نماذج متطورة، تنساب مع التاريخ الوطني والقومي، وتصور الأجيال المتتابعة في الحياة العربية، ولاسيما بلاد الشام أو سورية بعد ذلك. **ومن النماذج الدالة على التجديد السردي في هذا الاتجاه، رباعية «مدارات الشرق» (1990-1992) لنبيل سليمان، وثلاثية «الطريق إلى الشمس» (1996-1998) لعبدالكريم ناصيف، وخماسية «... في بلاد الشام» (1994-2005) لناديا خوست، وثلاثية «حسيبة» و«فياض»**

و«هشام أو الدوران في المكان» (1988–1998) لخيري الذهبي. وقد وضع الأخير لروايته عنواناً آخر هو «التحولات» تعبيراً عن إحاطتها بتحولات الشام منذ خروج العثمانيين حتى خروج الفرنسيين في الجزء الأول، ومتابعة للمصائر القومية في سورية وامتداداتها في العقود التالية في الجزأين الثاني والثالث.

بعث الذهبي في ثلاثيته وقائع المرحلة التاريخية في شخصيات مدروسة نهضت بأعباء تجسيد تطورات عصر بأكمله، فحفل سرده ببحث تاريخي معمق للأفكار والأخلاقيات وأنماط العيش المختلفة، وأضاف إليها الذهبي نزوعاً لتورية هذه التحولات في فهم المكان وطبيعة العصر وفكرة التاريخ ومعنى المحاكاة. إن ثمة كنائية جلية في الصفحات الطوال من صدر الجزء الأول، تنظيراً عن المكان والدورة الحضارية والتشكلات الذاتية، وفي الموازاة المطولة بين استحضار سيرة أسامة بن منقذ وسياقها التاريخي ولاسيما الصراع مع الأجنبي، ومقاربتها لسياق مجتمع الرواية إزاء الاحتلال الفرنسي الراهن في الجزء الثاني..الخ.

8– شيوع التجديد السردي المبني على تثمير مبنى المفارقة، ولاسيما الساخرة أو التهكمية، فتحفل الرواية بأشكال متعددة من التهكم والهجاء والدعابية السوداء نحو أعمال النقد المرير للذات القومية، وهذا واضح في أعمال روائيين كثيرين أمثال فيصل خرتش ومحمد أبو معتوق.

شرع فيصل خرتش منذ روايته الأولى «موجز تاريخ الباشا الصغير» (1991) في تخييله الصاخب والمتداخل والساخر من الوضع العربي بعد الهزيمة القاهرة عام 1967، حتى بدا الواقع أشد غرائبية من الخيال، وتابع سعيه في رواياته التالية: «خان الزيتون» (1995)، و«مقهى المجانين» (1995)...الخ. التي يتبدى فيها وكده لاستجلاء التأثيرات الباهظة للتطور السياسي على الوجدان العربي على الرغم من «نزقه» وقلة تجلده على تنضيد سرده من جهة، وعلى إحكام بنية المفارقة ضمن متنه السردي من جهة أخرى.

ويشترك محمد أبو معتوق في هذا السعي لاحتواء أساليب متعددة من المفارقة الساخرة التي تتضح في مستوياتها اللفظية والمعنوية في رواياته: «شجرة الكلام» (1991)، و«جبل الهتافات الحزين» (1992) و«الماء والأسماء» (1998). ولعل معاينة عنوانات هذه الروايات تشي بأسلوبيته الساخرة، وهو واضح أيضاً في عتبات رواياته الأخرى مثل الإهداء، ولنورد على سبيل المثال إهداء روايته الأخيرة: «إلى المدينتين، حلب وموسكو، وقد

اضطربت فيهما العناصر والماء والأسماء»(ص3).

اختار أبو معتوق في الرواية الأخيرة مفاصل تاريخية قريبة من الخمسينيات إلى اليوم في سير أفراد وجماعات وأحزاب ساخراً من البنيان الاجتماعي والعمل السياسي والعلاقات الدولية والعربية، لتصبح الرواية برمتها هجاء كاوياً لكل شيء، استطرادياً حيناً ولماحاً حيناً آخر.

9- تشظية السرد مما اختطته الرواية الجديدة في فرنسا، حيث «التشويه» الذي يقوم على تعدد مستويات السرد وتداخلها، وحيث إلغاء التاريخ ونفي الواقع بالاستغراق في ملاحظته، وحيث «التشيؤ» خلل الوصف الحيادي المراوغ، إذ يتجه تجديد السرد الروائي إلى الدعابية المريرة من جهة، ورفض اللاشعور في سياق ضد الشخصية من جهة ثانية، وكسر السرد التقليدي بالمزيد من عقلنته واقتصاده وضبط منظوره السردي من جهة ثالثة، **ويمثل هذا الاتجاه الروائي خليل الرز في رواياته «سولاويسي» (1994)، و«يوم آخر» (1995)، و«وسواس الهواء» (1997) و«غيمة بيضاء في شباك الجدة» (1998).**

لقد جرت محاولات مبكرة في هذا المنحى، كما في شغل خليل النعيمي الروائي على سبيل المثال في رواياته «الرجل الذي يأكل نفسه» (1971) و«الشيء» (1982)، و«الخلعاء» (1983)، و«القطيعة» (1993)، غير أن الرز يختلف عن النعيمي في مفهوم تشظية السرد نفسه، لأن سرد الأخير يندرج في تيار الوعي حيناً،وفي إدخال السرد في منطقة اللاتجنيس حيناً آخر، بينما يضبط الرز سرده إلى أقصى حدود العقلنة والمنطقية تنظيماً للحوافز وتنمية لها، حريصاً على تحفيز واقعي مفعم بالدلالات والتأويلات عن أوضاع إنسانية شاملة، ومثمراً عناصر درامية بإتقان شديد: السرد الذاتي، الوصف، الحوار مع الذات، الميل المسرحي، النزوع الفنطازي على سبيل العلاقة، وليس الواقعة أو الحافز، ليشمل ذلك كله في رؤيوية ماتعة عن نفوس متلجلجة في خضم ضغوط عنيفة على الذات، بما يجعل من رواياته أشبه بالتأملات في مصائر بشرية معذبة أو مقهورة.

10- السرد الأنثوي الذي يعزف على صورة الرجل وعلاقات عشقه معزوفاته الأثيرة، مغالاة في أنثوية هذا السرد لتمجيد الرجل، ومغالاة في مفارقته للسرد التقليدي نحو «شعرنة» لا تخفى، لبصير النص السردي المفتوح عصياً على التجنيس مثلما هو مثار تأمل وإعمال بصيرة.

ووصفت هذا النوع من تجديد السرد بـ«الأنثوي»، لأنه يطبع السرد بمكنونات المرأة على العلاقة الملفوظية بالرجل، فثمة نصوص سردية وروائية نسائية كثيرة في

سورية مكتوبة بأقلام كاتبات (زاد عدد هذه الروايات والنصوص السردية على المائة والثلاثين حتى 2005)، وثمة تجديد في السرد الروائي في هذه الروايات والنصوص السردية مما يندرج في عملية التجديد الواسعة والشاملة والمتنامية، كما عند كوليت خوري، وغادة السمان، وحميدة نعنع وسمر العطار أكثر من سواهن، وثمة جرأة في معالجة وضع المرأة في اتصاله بالوضع الاجتماعي والسياسي لدى كاتبات كثيرات، وأشير إلى نماذج لهؤلاء من كاتبات التسعينيات مثل «مدّ بلا جزر»(1992) لمؤمنة بشير العوف، و«هرولة فوق صقيع توليدو»(1995) لماري رشو، و«يوميات مطلقة» (1994)، و«قبّو العباسيين» (1995)، و«نسر بجناح وحيد» (1997)، و«امرأة من طابقين» (1999)، و«أيقونة بلا وجه» (2000) لهيفاء بيطار، و«غابة من الشوك» (1999) لهدى الزين، و«صباح امرأة» (2000) لغالية قباني، و«فرات» (1997) لمية الرحبي، و«التوق» (1997) لأميمة الخش، و«النعنع البري» (1997) لأنيسة عبود، و«الصقيع يحرق البراعم» (1997) لفاطمة ماوردي، و«الشريفة» (1999) لحسيبة عبد الرحمن، وهناك روايات أخرى لفاديا شماس وبهيجة مصري إدلبي وراغدة خوري وعائدة الخالدي ورنا قباني وروزا حسن وسمر يزبك وماجدة بوظو وتوفيقة خضور ورجاء طايع وفاديا سعد وعبير إسبر وفائزة الداوود ونهلة البدوي ولينا هويان الحسن وميسون جنيات وريم هلال وابتسام شاكوش ونجلاء علي ونجاح إبراهيم وسوزان مصطفى ومريم محي الدين الملة وهنريت عبودي وأسيمة درويش وكلاديس مطر وضحى مهنا ولينا كيلاني، غير أن السرد الأنثوي يلتمّ على سمات خاصة بما يجعله مدار علاقة ملفوظية شديدة الخصوصية خاضعة للحساسية الأنثوية المضادة للنزعة النسوية. ويتضح مثل هذا التجديد السردي في نص مها حسن «سيرة الآخر ـ اللامتناهي» (1995) وروايتها «لوحة الغلاف» (2002)، وهو سرد مفتوح للإحاطة العاجزة بعالم معشوقها الخارق الذي يحيل إلى خالد آغا القلعة، وهو شاعر من حلب، وفي نص غالية خوجة «برزخ اللهب: رواية القصيدة الأخرى» (1999)، وهو سرد مفتوح أو غناء يتوشح لبوس السرد في سيرة الشاعر عصام ترشحاني حين يمضي السرد مثل الخاطرة والشذرات والتأملات، متخللاً وقائع طفولة الشاعر ونكبته في النزوح عن بلدته ترشيحا، مروراً بلبنان، وانتهاءً بحلب، حيث

تتفتح موهبة الشاعر في جو من النكاية الأدبية، و«عداوة الكار» في إشارات غير مباشرة تتوسل اللغة الأدبية الشفافة والموحية ساعية إلى تشكل عالم روائي.

وتسلحت المؤلفة بمؤيدات لكتابتها المجنحة في تخييلها للواقع والسيرة بأقوال لأدباء وشعراء عالميين من عصور أدبية مختلفة، كما في قول الشاعر الصيني لوتشي:

«نحن الشعراء
نسارع اللاوجود
لنجبره على أن يصنع وجوداً
ونقرع الصمت
لتجيبنا الموسيقا»**(ص5)**

أو في قول رولان بارت:

«إن الأدب بأكمله من فلوبير إلى يومنا هذا قد غدا إشكاليات لغوية»**(ص7).**

أو في قول آنيت مايكلسون في محاولة كتابة المكنون:

«وكأنها لحظة تطلع أدبي نحو عمل مستقل بذاته استقلالاً كاملاً، ويرجع إلى ذاته، ويدعم ذاته بذاته، ويبرر ذاته بذاته»**(ص8).**

أو في نظرة فلوبير إلى الوضع الفني المثالي:

«هو كتاب لا يعالج شيئاً، كتاب دون ارتباطات خارجية من أي نوع، كتاب يقوم بنفسه من خلال قوة أسلوبه، كتاب ليس له تقريباً موضوع، أو على الأقل، له موضوع غير مرئي إذا كان ممكناً»**(ص8).**

لقد شاع هذا النوع من الكتابة فيما سمي عند بعض ممارسيه «النص» بتأثير المناهج النقدية والمعرفية الجديدة اللغوية على وجه الخصوص. غير أن خوجة تضيف إليه حساسية أنثوية مضادة للنزعة النسوية، لأن هذا السرد الأنثوي لا ينقم على الرجل، بل يلتفت عن شواغل الأدب النسائي السائدة، ولاسيما تعرية الشروط التاريخية والاجتماعية التي تقهر المرأة وإدانة هذه الشروط، ويداخلها الرجل.

2 – نماذج من الفن الروائي:

2 – 1 - هاني الراهب:

هاني الراهب (**1939 – 2000**) من الروائيين العرب القلائل الذين جددوا السرد الروائي، وحدّثوا تقاناته نحو التعبير الاستعاري الشامل عن تأزم الذات العربية ومحن الوجود العربي من خلال تعاضد رؤاه الفكرية مع تعالقاته التاريخية والوجود، فصارت غالبية رواياته مثار وعي بالتاريخ ومدار وعي بالذات إزاء اشتراطات الواقع المؤسية.

ولد هاني الراهب في اللاذقية عام **1939**، وتلقى علومه فيها، وتخرج في جامعة دمشق حاملاً الإجازة في اللغة الإنجليزية ودبلوم

التربية، ثم نال الدكتوراه من جامعة اكستر في بريطانيا عام 1966. وعمل مدرساً جامعياً في سورية واليمن والكويت حتى وفاته عام 2000 إثر معاناة مع المرض.

وقد برز روائياً وهو في دراسته الجامعية الأولى حين فازت روايته الأولى «المهزومون» بجائزة مجلة «الآداب» (بيروت 1961). ونشر بحثاً واحداً مأخوذاً من أطروحته للدكتوراه هو «الشخصية الصهيونية في الرواية الإنجليزية» عام 1974 عن مركز الأبحاث الفلسطيني ببيروت. واشتغل طويلاً في الترجمة، ونشر كتباً كثيرة معرّبة عن الإنكليزية، وهي:

- «ثلاثة روائيين فلسطينيين» لجوزيف برينان ـ دمشق 1975.
- «الرمزية والأدب الأمريكي» لتشارلز فيدلسون الأب ـ دمشق 1976.
- «مدخل إلى الرواية الإنكليزية» لارنولد كيتل ـ جزآن ـ دمشق 1977.
- «بيتس» لهارولد بلوم ـ دمشق 1979.
- «الكاتب الأمريكي الأسود» ـــ لكريستوفر بيغربيي ـ دمشق 1982.
- «عنف» ـ رواية لفيستس إيابي ـ دمشق 1994.

وصدرت هذه الكتب جميعها عن وزارة الثقافة في سورية. أما إبداعه فكان في القصة والرواية، إذ أصدر مجموعتين قصصيتين وعشر روايات، وحظيت أعماله كلّها بالتقدير والاهتمام.

يتماهى الراهب سيرياً مع بطل روايته «المهزومون» (1961) التي تتناول إقبال الجيل الجديد على الحياة وإحباطاتهم السياسية والاجتماعية والإنسانية متأثرة بالفلسفة الوجودية وفلسفة العبث التي تمازج رؤية الموضوع القومي بخيبة الوجود واشتراطاته القاسية. وقد عرض الراهب في روايته معاناة جيله المثقف إزاء ضغوط السلطان الاجتماعي والسياسي الذي يضيّق فرص تحقق الذات، فيستغرق المرء في لجة الضياع والخيبة والخذلان ومنعكساتها المؤذية على الروح والفاعلية. وتداخلت هموم بطله «بشر» مع الهموم القومية والوطنية في متنه الروائي، وكأن القضية الوجودية للإنسان لصيقة بالقضية القومية، وهي فكرة سادت لفترة طويلة في الإبداع الأدبي آنذاك لدى التلازم القومي والوجودي.

ثم أصدر الراهب أول مجموعة قصصية عام 1969 بعنوان «المدينة الفاضلة» واتبعها بمجموعته الثانية «جرائم دون كيشوت» عام 1978، و فيهما صوغ سردي أقرب إلى ممهدات لرواياته وتفكيره الروائي من حيث التزام الواقعية الجديدة وثراء الدلالات التناصية وتعدد المستويات السردية كما هو الحال مع قصة «وسوى الضبع» أنموذجاً، فهي مكتوبة ترميزاً عن هيمنة المحتلين والغزاة

وتحالفهم مع أشكال العدوان الداخلي مشيراً إلى بيت المتنبي الشهير:

وسوى الروم خلف ظهرك
فعلى أي جانبيك تميل

فلا سبيل لمواجهة الروم/ العدوان الخارجي ما لم يواجه العدو الداخلي قبل ذلك، ولا يكفي أن نعلن أن ساعة الخلاص قد دنت دون عزيمة المضي إلى هذه المواجهات.

ويعود الراهب في روايته «شرخ في تاريخ طويل» (1969) إلى الموضوع ذاته: حيث مطامح الجيل الجديد الجامعي المحبطة، وقد غلب عليها الضياع أمام الانغماس في الجنس والحضارة والعمل السياسي القومي المحتضر.

تكاد تكون الرواية لوحات متتابعة لحوارات سياسية وثقافية عن وعي الجيل الجديد وضغوطات السلطان السياسي عليه حتى غدت الرواية مشاهد للجدل العقائدي والفكري الذي يتلفع كثيراً بلبوس وجودي حيناً وتاريخي حيناً آخر، وتلتزم ببعض تقانات الرواية الجديدة التي مارستها آلان روب جرييه وميشيل بوتور وكلود سيمون.

ولفت الراهب النظر إلى إبداعه الروائي الحديث بقوة في روايته التالية «ألف ليلة وليلتان» التي توسع استخدام تقانات الرواية الجديدة، ولا سيما الشاعرية والكثافة وانفتاح المنظور السردي على مصراعيه لتعدد مكونات الفضاء الروائي من الواقعية إلى المرجعية التاريخية والقطيعة معها في آن واحد. وثمة مزايا أخرى في الصوغ الروائي مثل العناية باللغة والرؤية التاريخية والتناص والتوليف والتشكيل استفادة من تقانات الفنون الأخرى وتثميراً لتيار اللاوعي. ولطالما تداخلت الأزمنة، وتعددت الأمكنة، وتعمقت أشكال الحوارية من النجوى إلى الحوار مع الآخر داخل لعبتي الارتجاع والاستباق.

وعمد الراهب إلى تصوير التحولات الراهنة في سورية إثر الهزيمة الحزيرانية الشائنة، لينفتح النص الروائي على تأملات المصائر البشرية العربية في خضم الصراع السياسي والاجتماعي الموجع.

وتندرج رواية «الوباء» (1981) بمسار الرواية الانسيابية إلى حد ما متداخلة مع صوغ رواية التأرخة حين يعتمد الروائي على التخييل دون مراعاة التطور التاريخي والمرحلي لاندغام التأريخ مع التحفيز الفني لدى ملامسة الواقع العربي بعد هزيمة حزيران 1967 حتى نهاية السبعينيات. وبُنيت الرواية على محاولة «أسطرة» الواقع باستعادة مفاهيم الإحالات الثقافية الدينية والاجتماعية والسياسية. وتأخذ حال أسرة السنديان مداراً للرواية منذ مطلع القرن الثامن عشر واستيلاء أسرة العنز على أملاكها التي أصبح اسمها أسرة العز. ويعرض الروائي للتحولات الكبرى التي شهدتها المنطقة من خلال المزج الترميزي والاستعاري بين حال الأسرتين والحال العامة

مـن معنـى الوبـاء إلى بقيـة علامـات مبنـى الروايـة، فقـد وجـد الـراوي أن قريـة الشـير محميـة مـن وبـاء التيفـوس، لأن مقـام الشـيخ السنديان فيهـا، ثـم انتشـر الوبـاء فيهـا عنـدما تـوفي الشـيخ، وفعلـت جائحـة الوبـاء فعلـها في المدينة (اللاذقيـة) أيضـاً، لتنقـل الاسـتعارة إلى مسـار الصـراع الاجتمـاعي العـام لـدى انتشـار وباء التعالي الطبقـي ومـا يسـتلزمه مـن دواعـي القهـر والاقتتـال والفتنـة والعـداء الـتي تتلـبس معطيـات الأسـطرة والترميـز في توظيـف المتعاليات النصية الشعبية والدينية والشعائرية لتغـدو مكونـات للشـعور واللاشـعور الفـردي والجمعـي. وتكثـر اسـتعمالاتها مـن مجـرد الترميـز بالاسـم «كنعـان» (القضـية الفلسطينية) إلى مناخ الموت الذي يـربط القهـر بـالنزوع القـدري إلى ضـبط المنظـور السـردي برمتـه بالعلامـات الدالـة علـى التحـولات الكبرى في بـلاد الشـام عامـة وسـورية خاصـة من تعبير «الشير» عن الريف كلّه إلى اللاذقية عن سورية كلّها.

وفعلـت الإحـالات الثقافيـة والتاريخيـة فعلها في إثراء عالم الرواية لتغدو وجهة نظر جريئـة وصـارخة في مـآل التحـولات السياسـية والاجتماعيـة والعقائديـة الـتي مضـت بسـورية إلى دروبهـا المتأزمـة شـأن الأقطـار العربيـة برمتهـا بـالنظر إلى حـدة الصـراعات الداخليـة وتغليـب المصـالح والتعابـث الفاسـد فيهـا لـدى حكامها، ولا تقال مثل هـذه الآراء صريحة، بل يزخـر المبنـى الروائـي بالإحـالات الثقافيـة، ولا سيما الكلامية والتاريخية.

واستحضـر هـاني الراهـب فاوسـت في روايته «بلد واحد هـو العـالم» (1985)، فقـد وظـف هـذه الأسـطورة في تمثـل الصـراع بـين الخير والشـر مـن خـلال الهبـوط الـذي تواجهـه البرجوازيـة الصـغيرة تحـت وطـأة التحـولات السياسـية والاجتماعيـة القـاهرة الـتي غلّبـت الـنمط الاسـتهلاكي علـى مظـاهر الحيـاة كلّهـا حتـى بـاع المـرء روحـه لشـيطان المـال والمصـلحة وغوايتهمـا. فاسـتخدم «علـوان» الذرائع المتواصلة متخلياً عن مبادئه، وخـاض في مستنقع العلاقـات الشـائنة وغير الإنسـانية في طبيعتها الخالصة حتى خسـر بيتـه وزوجتـه نازك وحليفته أو عشيقته أم اللولو.. الخ.

اسـتفاد الراهـب كـثيراً مـن أسـطورة فاوست في توجيه الصراع الطبقي على الـرغم من مبالغته الأثيرة والدائمة في تغليب التبشـير العقائـدي علـى مسـار العلاقـات الإنسـانية والاجتماعيـة داخـل رؤيتهـا التاريخيـة والوجوديـة، وهـذا كلـه يجعـل مـن روايتـه خاصـة، ورواياتـه الأخـرى عامـة، روايـات أفكار بالدرجة الأولى.

وعمّـق الراهـب مسـعاه في الفنطـزة التاريخية للرواية في روايته «التلال» (1989)، فقـد مدّ فضـاء الروايـة منـذ بـدء الخليقـة إلى الوقت الراهن لدى كتابة روايته في ثمانينيات القرن العشرين، ولربما شرع في كتابتها قبل

عقد ونيف من الزمن، غير أنه سرعان ما قارب التاريخ العربي الحديث في علائقه الملتبسة والمعقدة بالتاريخ العالمي، وجانب أطروحته التخييلية الخارقة للبعد الزمني بالتخلي عن وهم التعالق الزمني بمئات القرون إلى التلاعب بالوقائع التاريخية ومسمياتها وصانعيها والمتأثرين بها والمنضغطين بسلطانها الأبيد أو المتحول في أوروبا وأمريكا وامتداداتهما الاستعمارية والمهيمنة على مقدرات المعمورة والتحكم بمقدرات العرب وشعوب العالم الثالث وأقدارهم، مما هو ناجم عن ضعفهم الداخلي وتواطؤهم داخل عمليات الاستتباع المستمرة للآخر الأجنبي. وتلامس الرواية في مبناها الفنطزي مفهوم الشذرات السردية والشطح الفكري والفلسفي بدخول السرد ميادين الأسطرة والترميز والاستعارة على نحو أشمل، وإن خالط هذه الميادين الصوغ المباشر الذي يكشف عن الرمز والمرموز له أو الإشارة السطحية لواقعه أو مسمى إلى حدّ السذاجة أحياناً مثل الإلماح إلى التلاعب بالأسماء السودانية وتسمية أوروبا الجديدة! وتبلغ السذاجة والتعابث اللغوي غير المُقنع حداً مروعاً لا مسوغ له لدى ترميز يوسف العظمة باسم محجوب لعازر، ناهيك عن ترميز اسم الرواية عتبة نصية بالتلال التي لا تفصح عن دلالة واضحة، بينما دل اسم الرواية السابقة الوباء على تعدد الدلالات من وباء الفساد إلى وباء التعالي الطبقي إلى وباء الدولة.. الخ.

وتلتم الرواية السابقة على دلالات عامة محددة ومطلقة في نقد السلطان السياسي والاجتماعي وتوصيف الصعود الطبقي للطبقات البرجوازية الصغيرة والمتوسطة وانهيارها وولوغها في مستنقع الفساد والخراب والدمار القيمي الشامل الذي يضيق الخناق على منافذ الرجاء والأمل بحياة أفضل ومستقبل أفضل، بينما تغدو «التلال» فنطزة حكائية لغوية لا تنتظم تماماً في المنظور السردي وضبط أنساق تنضيده نحو الأغراض المتوخاة على الرغم من مقدرة الروائي الكبيرة على تحديث الرواية العربية، ولعل ضغوط التبشير العقائدي هي التي ضاقت بأفكاره وفنّه الروائي لإعلان غضبته واحتجاجه على السائد لتندغم الرواية بعد ذلك في الدعابية المريرة لدى مكابدة الواقع العربي وآفاقه المسدودة.

تقرأ «التلال» التاريخ العربي الحديث داخل رؤية فنطزية محدودة الصدق الفني والتاريخي في آن واحد.

وعاد الراهب في روايته «خضراء كالحقول» (**1991**) إلى المبنى الواقعي الذي تتلامح في ثناياه بعض الرموز والإحالات الثقافية الأقل والأبسط بالنسبة لرواياته السابقة، وعني في هذه الرواية بمعالجة انكسار الأحلام والوقوع في وهدة الهزائم المروعة التي تؤدي إلى إغلاق الأفق أمام

الإنسان في تغيير واقعه نحو الأفضل، وتصير الحال العامة المندغمة بالحال الخاصة إلى اغتراب عميم في علاقة الإنسان بمحيطه وتراثه وتطلعه المستقبلي. وقد اختار لموضوعه شخصية «ناديا رويحة» في زواجها القصير الأجل مع ناصر الصفوي، حين تتداعى المؤسسة الزوجية ما لم تستند إلى خيار حقيقي في وعي الذات ومكابدة الوجود والإحساس الصادق بالحياة، وقضاء علاقة ناديا بالآخرين من خلال حشد كبير من الشخصيات المعتنى بتكوينها ودلالات حضورها الروائي بأفضل من بعض رواياته السابقة مثل «التلال» و«بلد واحد هو العالم».

وقد قلل الراهب في هذه الرواية من فيض المناقشات والحوارات الفكرية ومن التجريد الزمكاني نحو الاندغام بفضاء الرواية الذي احتضن وجهة النظر بجلاء لإظهار مدى اغتراب الإنسان العربي تحت وطأة التحولات المروعة.

وتابع الراهب في رواياته الأخيرة «خضراء كالمستنقعات» (199) و«خضراء كالبحار» (199) و«رسمت خطاً في الرمال» (1999) و«خضراء كالعلقم» (2000) مسعاه في فنطزة الفضاء للإحاطة بتباينات التاريخ والوجود في مسارات الواقع العربي المسدود ضمن مفهوم الكتاب القصصي بما هو أقرب لطبيعة كتابته للرواية. ولعل عنوانات فصول روايته «رسمت خطاً في الرمال» تشير إلى طبيعة السرد الفنطزي داخل الكتاب القصصي، كما هو الحال مع عنوانات «سيدنا الدولار» و«أبو الفتح الإسكندري يبحث عن عمر بن الخطاب» و«تحولات محمد عربي محمدين» و«ألف بترو ليلة وليلة من شهرزاد» و«عيسى بن هشام في بترو أرض الأعراب» و«الخليفة» و«تطوحات محمد عربي محمدين» و«صلوات مقتضبة من الرئيس فكس» و«كربلاء» و«بلقيس» و«أفقزاد».

لقد رهن الراهب رواياته الأخيرة للفنطزة والتناص حرصاً على دوام المرجعية التاريخية في فضاء روائي استعاري شامل شديد البث الدلالي والرؤيوي.

2 – 2 - سليمان كامل:

سليمان كامل (1931 – 1999) روائي وباحث سوري معني بالذات القومية في رواياته نشداناً للحرية والكرامة في مواجهة الاستعمار والعدوان والفتن والتأزم الوطني ، والحضاري ، والتزاماً مطلقاً بقضايا الأمة العربية من خلال رؤى التاريخ والواقع والاستشراف المستقبلي.

ولد سليمان بن كامل كامل في قرية الرويمية بمحافظة اللاذقية في 25كانون الأول عام 1931 ، ودرس المراحل الابتدائية والإعدادية والثانوية في اللاذقية ، وحصل على الإجا زة في اللغة العربية

وآدابها والدبلوم في التربية العليا ، من جامعة دمشق عام 1958، وزاول مهنة التدريس في المراحل الابتدائية والثانوية والجامعية ، وعمل مديراً لعدة ثانويات ، ومديراً لمدرسة الإعداد السياسي ، ومعاون مشرف إدارة التدريب المستمر بمديرية التربية في اللاذقية ، وأوفد ملحقاً ثقافياً ضمن بعثة السفارة السورية في ليبيا 1975 – 1979 ، كما عمل رئيساً للرابطة الأدبية في الساحل السوري عام 1965، ثم رئيساً لفرع اتحاد الكتاب العرب باللاذقية لسنوات وحتى رحيله عام 1999.

أصدر سليمان كامل الروايات التالية: " رماد لا تذروه الرياح " (1969)، و" شفق على الزمن العربي " (1982)، و " قفار رمادية " (1990) ، و" النداء الأزلي " (1993) ، و" خرائب الأزمنة " (1998).

اقتصر سليمان كامل على نشر أبحاثه ومقالاته في الدوريات العربية، ولم يطبع منها إلا كتاب " دراسة في شعر جبران خليل جبران " (2003) بجهد ولده الدكتور نضال سليمان كامل تحية لوالده الذي وصفه في إهداء الكتاب " بالشعلة الإنسانية المتقدة التي غمرت زوايا عالمنا حباً وعطاءً ومعرفة، وعلمتنا أن الكلمة هي الأداء للخلود الإنساني، وبأن الروح البشرية التي يتوهج فيها الإحساس بجماليات الحياة هي روح أستوطنتها الكلمة، وتألقت فيها المعرفة "

(ص 3 – 4).

حوى الكتاب فصولاً عن مرتسمات حياة جبران خليل جبران، والثورة الثنائية والغاب في شعره، وآراء جبران الفلسفية والتأملية من خلال شعره، والرومانسية وملامحها، وأضواء نقدية على مواكبة الشعرية، والمبنى والقيم التعبيرية في " المواكب " بخاصة، وانتمى نقده إلى المنهج الوصفي التحليلي الكاشف إلى حد كبير عن تعاضدات الشكل والمحتوى.

لم ينقطع سليمان كامل عن ثقافته العربية والعالمية قراءة وكتابة، ولا سيما الشعراء العرب مثل المتنبي، والبحتري، وأبو تمام، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وعمر أبو ريشة، ومحمد مهدي الجواهري، والروائيين نجيب محفوظ، وعبد الرحمن منيف، والكتاب ميخائيل نعيمة، وعباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، والعالميين دوستويفسكي، وجيمس جويس، وكافكا، ووليام فوكنر، والبير كامو، وماركيز، وفلوبير، وجورج آمادو، وغوركي، وجان بول سارتر، وتولستري.

تناولت روايته الأولى " رماد لا تذروه

الرياح " من خلال بطلها نضال التحولات السياسية والمجتمعية في بلاد الشام ، من الساحل السوري الى دمشق ، والعلاقات مع الجوار العربي في فلسطين ولبنان والأردن على وجه الخصوص ، وبنيت الرواية بعناية لغوية ودرامية وفلسفية من أجل الوعي والإدراك للأوضاع العربية ومشكلاتها وسبل مجاوزتها ، منذ أن كان بطلها طالباً في المرحلة الإعدادية والثانوية حتى دخوله معترك الحياة والتعالقات الاجتماعية والسياسية والحزبية ، وطمحت الى تقديم مشهدية عميقة للحياة السياسية في سورية إبان الاستعمار الفرنسي ومرحلة ما بعد الاستقلال وبدء بزوغ عهد حزب البعث والأحزاب الأخرى ، تصويراً لأوضاع الفقراء والكادحين ومكابدتهم للاستعمار والطبقة البرجوازية الحاكمة طويلاً دون عناية بحال الوطن والشعب.

تطلع المنظور الروائي إلى التحرر والاستقلال الوطني الناجز في سيرورته السليمة والإيجابية، وإلى الوحدة العربية المتشظية في التقاطعات القومية والتأزمات القطرية العديدة، على الرغم من المشاركة العربية في مواجهة العدوان والاحتلال في فلسطين من خلال تواريخ ومواقع كثيرة، وفي مصر عام 1956، وفي ليبيا ولبنان التحاقاً بالحرب، فقد ذهب البطل، على سبيل المثال إلى بيروت متطوعاً في جيش الحلفاء، وغادر بالقطار مع مجموعة متطوعين إلى الإسكندرية، وتكاثر الحديث بينهم عن الاستعمار ومعاركه، ووصف المعارك، وأصيب البطل، ونقل إلى المستشفى، واكتشف أنه إنسان آخر، تعلم درساً هو أنه يقاتل في معارك واهمة، لدى ضعف التواصل العربي ومواجهته للقتال الإنكليزي والأمريكي والمسخ الفرنسي، مما يجعل العربي " هشيم يابس تبرق حوله شرارات لتحيله إلى رماد لا تذروه الرياح " (ص 96).

عمق المنظور الروائي رؤى الاستقلال والجلاء في الفصل الخامس والعشرين انتقاداً لمرحلة ما بعد الاستقلال واستلام البرجوازية وعملائها الحكم والمناصب، فقد " كان الجميع في عيد الجلاء، ولكن أبى القدر ألا أن يبتلع وهج أحلامي في الربيع، ويمنعني من أن أذوب في موجة الفرح التي تمور في حنايا الجماهير" (ص 233).

تمازج وعي الذات الخاصة بوعي الذات العامة في الفصل السادس والعشرين عند تحليل خفوت أصداء أفراح الجلاء، واستفراغه من معناه الكبير، إذ لم يتبدل شيء من مظاهر الحياة الشعبية، فهناك

عملاء برجوازيون " جمعوا الانتهازيين والقبضايات، وأطلقوا لهم العنان، ليهتكوا الحرمات، ويدوسوا بنعالهم كرامة الطبقة الكادحة التي رصفت درب الاستقلال بالجماجم والعظام، وروت أرض المعارك بنجيعها. كأن المستعمر لم يغادر الوطن إلا بعد أن ترك خلفه زبانية ربّاهم على موائده، وألهمهم الفجور والتضليل " (ص 235).

ووصف حال البلاد في ظل الانقلابات العسكرية في الخمسينيات، فقد سجن مواطنون ظلماً، ومات آخرون تحت التعذيب، بينما أخذ نضال ورفيقه يعرب يوزعون المنشورات الثورية في القرى، وذات يوم تذهب معهم نجوى، ولكنها تسقط من على صخرة، وتموت، وتدفن تحت شجرة كبيرة، غير أن رجالاً مدججين بالسلاح يقتادون المناضلين " نضال " و " يعرب "، لتوزيعهم المنشورات ضد الحكام، ويقودونهم خلف الجياد، فازدادا إصراراً على التحدي والمواجهة للبؤس والفقر، حيث تحولت حياتهم إلى مآس متلاحقة من المرض إلى الموت ثم خففت وطأة المعاناة إمكانات التغيير الوطني والقومي على الرغم من كل شيء.

أوغلت رواية " شفق على الزمن العربي "، في المقاومة ضد العدوان الصهيوني وهزيمة حزيران 1976، وصيغت أفعال المقاومة ضمن مفهوم الثأر من مقاتلين عرب سوريين وفلسطينيين انغمروا بالعمل الفدائي ، وتصدرهم سامر وباسل وحميد، وارتبط هؤلاء الفدائيون بقيم الدفاع والنضال ضد الاستعمار والاحتلال الأجنبي ، إذ شارك الآباء أيضاً في محاربة الإيطاليين والفرنسيين والأنكليز والصهاينة في شمالي أفريقيا ، وفي بلاد الشام ، على أن الرواية تعبير عن العمل الفدائي والاستشهاد للخلاص من الإذلال الوطني والضعف القومي ، كقول الشهيد باسل: " نحن موتى بلا قبور ، فلنصبح قشعريرات نقية في ضمير أجيالنا العربية " (ص74) ، وقول الشهيد إياد: " يمينا لن يميتوا مروءة الصحراء فينا. ويل لمن يبتغي أن يوقف مدّ الكثبان. يا صحراء المروءة انتفضي ، وامسحي لعنة التاريخ " (ص65).

لقد تميز التعبير الروائي عند سليمان كامل بثراء اللغة في استعادة التاريخ وفي الوصف الطبيعي والواقعي لإبراز المواقف السياسية العربية المتعثرة نداء لصلابة الذات القومية.

أما رواية " قفار رمادية فقد مدت " الوضع المأساوي الى الوطن العربي ، إذ

اجتمع الكثيرون من أقطار عربية في طرابلس الغرب بليبيا ، عاملين في التربية والإعلام والطب والاقتصاد ، وتركزت الشخصية الرئيسة على قدامة صقر من سورية الذي يعمل في الثقافة ، والى جانبه غسان اسماعيل وعدنان ورد من بلاد الشام ، وفواز الغاروني من عربستان ، وصالح الأرتيري من إثيوبيا ، وإسماعيل الصفدي والطبيب أحمد الغزاوي ومعين قاسم ويسار النابلسي من فلسطين..الخ ، وجوهر الرواية هو الخطاب الذاتي وفواجع وطأته على الوطن العربي والمواطنين ، وارتبط الوصف التاريخي ومشكلات الواقع بضنك البيئة الصحراوية ، وقد عانى الجميع من الغربة والاغتراب ، ولم ينقطع إحساسهم بانتمائهم العربي المؤسي ، ولطالما تمازجت أحوالهم الخاصة المفزعة بالأوضاع العربية الموجعة ، واعترف قدامة صقر على الدوام بالاغتراب: "ألم تكفني غربة الأشياء حتى أتردى في غربتي عن نفسي " (ص11).

لم يغفل المنظور الروائي عن وصف ليبيا الصعب من تاريخ الاستعمار الإيطالي إلى اليوم، حيث العيش " في دنيا القلق والاغتراب ووحل الرتابة " (ص 20)، وعني الراوي بتصوير المكان في ليبيا وخصوصياته الثقافية، لإبراز عناء الحياة وقلق الوجود عند المواطنين العرب على " أن الحلم المفقود زمنا يعود وليداً ضائعاً في قفار الصحارى " (ص 31). وأبدى قدامة صقر خشيته من المصائر البشرية المهددة فوق عتمة أحزانه وأحلامه الكسيحة، وأنه سيعانق في آماله " الحياة والموت، واتلمس مصيري ترسمه أقدار مجنونة في متاهات الصحارى الكبرى " (ص 34). واللافت لنظر في خطابه الذاتي مرارة العيش في حوار حزين من التذكر والتداعي: " الموت كامن في كل ناحية، الصحراء ها هنا مستنقع راكد والزمن جنين ميت " (ص 38).

استغرق الزمان في المكان وصارت الحياة قاسية في هذه الصحارى " الضريبة باهظة، العزلة، الاغتراب، الكوابيس " (ص 74)، وصارت الشكاوى خانقة من " ظلمات الأقبية، الأماني المقهورة، الأحلام المجهضة، الشباب الميت قبل أوانه، الجسد المحروق " (ص 81)، وتأمل الكثيرون أت تتحول الأوضاع المروعة من المسالك العربية المدانة مثل مؤامرة كامب ديفيد وسياسة السادات المسيئة للمستقبل العربي، بينما أشاد الرواي بالمواقع التاريخية بين الليبيين المناضلين وقوات الاحتلال الإيطال، وآلت هذه الأوضاع إلى العذاب و " الاغتراب

والخيبة والجنون " (ص 90)، وتعددت النهايات القاهرة شأن القضاء شهيداً في الهزيمة الحزيرانية أو مواجهات العدوان والاحتلال، والقضاء في السجون والزنازين طويلاً أو قصيراً، مما سارع برحيل الكثيرين باكراً، عند رواية بعض مشكلات النضال القومي، توكيداً على أن الكفاح والنضال والمقاومة ضد الصهيونية والتصهين هي مدرسة الحياة.

وخفت حدة الكوابيس والشعور بالاغتراب في أعماق قدامة صقر قليلاً، وتصالح مع نفسه وهو يتحاور مع الآخرين عن التغيرات الليبية، ثم توجع مجدداً عند رحيل بعض رفاقه، ومداهمة المرض الخبيث لمعين قاسم بتأثير اعتقاله من جهة، ومقاومته للعدو من جهة أخرى، فرثاه، ومدح قيمته النضالية، فهو " غوري الأبعاد، صلب كجذع سنديانة عتيقة لم يلن يوماً أمام الأوغاد والجلد والتعذيب الذي لا يحظر على البال، عرفته منذ عشر سنين ونيف، فأفعم مخيلتي بصورة المناضل الحقيقي " (ص 111).

انتشر الأسى الشامل في متاهات العيش وظلماته المجهولة، وتلقى خبر إعدام فواز الغاروني من السافاك الإيراني، وقضى معين قاسم، ودفن تحت شجرة الكينا، " وقبر غريب في قفار الجنوب " (ص 123)، واستاء من سلوك بعض النسوة ذوات الغرائز الجنسية، ومنهن " ديالى " التي أحبها، فتأذى قدامة صقر نفسياً، بعد أن تكشف له عري ديالى، وغدر الأشياء، ثم ربط الأذى مع مرارات المناضلين العرب والعالميين، ولاذ بصالح الأرتيري، وقرر السفر معه إلى " أسمرة " للدفاع عن الوطن، لأنها تناديهم " عبر الفلوات إلى العودة والتحرر " (ص 137)، وخرق قدامة الإحساس على سلك الموت، وتداول مع صالح الأرتيري مرارة الأوضاع العربية ومصائرهم الدرامية " إنها " أزمة الضمير تخنق الإنسان المعاصر، فتدفعه إلى الاستلاب والغربة والجنون والتضرع إلى الغاب والحنين الجمري إلى الطبيعة الأولى " (ص 141).

وتلقيا خبر استشهاد اسماعيل الصفدي في جنوب لبنان، وإعدام يسار النابلسي في فلسطين المحتلة، ودخول غسان إسماعيل إلى المستشفى، وخبر مأساة سجن عدنان ورد الأخير، وغادرا إلى أعماق القفار مثل الطيور المهاجرة، ثم عانى قدامة صقر من التعب وفقدان الماء في الصحراء عندما تحطمت السيارة، وعاود الاعتراف بأن حياته

سرقت، واغتيل مشروعه الإنساني، ثم مات، و" اقتنصه الحلم المغترب، فهلك في هذه الصحارى، وموج ركام الرمل بخط متعرج مرات عدة: غريب في قفار الجنوب، غريب في قفار الجنوب الرمادية " (ص 165).

التقى صالح الأرتيري عند الضحى قافلة من الطوارق الملثمين، وحملوه معهم أملاً في حياة جديدة " يسطع فيها البقاء النوعي الإنسان الحقيقي المتفرد " (166).

واستحضر سليمان كامل في روايته " النداء الأزلي " صورة الصحابي سلمان الفارسي من أزمنة التاريخ القديم وأجلى ارتباطه بمهبط وحي الله ، ومستقر النبوة الإسلامية في صحراء بلاد العرب التي أمدت رمالها برسالة سماوية ، أخرجت الناس من الظلمات إلى النور ، وتناغمت في الرواية روح التاريخ ورؤى الطبيعة ومناخاتها المكانية ، وتناسقت التأملات والحوار والأحاسيس والحوادث ، مع الألفاظ والعبارات في عالم مشحون بالظلال والإيقاع ، ومفعم بحضور كاسح ، لحوادث تاريخية مضت ، وما تزال شاخصة وموجودة ، لدى ابتعاث الرؤى الروحانية الإسلامية الجليلة.

رصدت روايته الأخيرة " خرائب الأزمنة " الكثير من التفاصيل والمنحنيات في فترة تاريخية موارة من حياة سورية واضعاً لشخصية غيلان الجعفي أنموذجاً لقلق المواطن والمواطنة ، وقد ولد وعاش ومات فقيراً ، لكنه مؤمن بقضيته الإنسانية وبقضية وطنه ، ولم يتلون ، ولم يخن ، ولم يتخاذل ، على أنه رمز النقاء الإنساني والقومي. وركزت الرواية على حياة الفقراء وعذابهم الطويل منذ أيام الاحتلال العثماني والفرنسي إلى ما ذاقوه أيام الانقلابات والوحدة والانفصال والعهد الجديد في حين ركب الموجات الظالمة من ركبها ، وأصبحوا أغنياء يمسكون زمام السلطة ، ويعيشون حياة مترفة.

عالجت الرواية خرائب الأزمنة من خلال شخصية رشيد بيك مبارك الإقطاعي الذي يملك كل شيء في القرية، ثم يجلد شاباً نحيلاً هو غيلان الجعفي الابن البكر لإبراهيم الجعفي أحد المهاجرين من الاضطهاد العثماني حيث قتل السلطان عبد الحميد ثلاثة إخوة له، وذنبه هو تصديه للتهميش، وتصاعدت أشكال المواجهة الطبقية بين الإقطاعيين والبرجوازيين من جهة، والفقراء والكادحين من جهة أخرى، وتربط ذلك مع تاريخ الثورات في العالم،

بحضور الدكتور الأخضر العربي القائد الفكري في الحزب الثوري، على أنهم تحملوا " من الصلب الهمجي والتعذيب على رحى الطاحونة الوثنية، ما لم تتحمله إلا الجماعات القليلة في تاريخ الإنسانية " (ص 78).

وأورد الرواي وصلة تاريخية عن إشكالية الصراع على السلطة، والأسف المقهور على صرح دولة الوحدة، وتلاعب التيارات العاصفة في دوامة نهر الحياة الصاخب، " وتوقع انفصال في سراديب ضيقة ومحاولات لجم تلك التيارات الوحدوية "

(ص 158).

تداخل المنظور الروائي مع التورية السردية في نجوى الذات وحوارية غربة الواقع العربي إلى فجر جديد، ليستشرف " الإنسان الحقيقي المسكون بالتحدي والحرية، والثورة الدائمة على المعوقات والجمود، وذئبية الغاب، وعقد النقص التاريخية " (ص 189).

ثم بقي الجسر الكفري شاخصاً في وجه الدهر، لأنه أحد حواضن الدرب النضالي، لتولد من الترمد " حياة أشد سطوعاً وإنسانية" (ص 212).

إن الرواية مرثية للذات الوطنية والإنسانية المقهورة والمظلومة تحت وقع اشتراطات التاريخ والغدر والسلطة.

مازج سليمان كامل في رواياته بعامة بين التاريخ العربي وقضاياه دفاعاً عن الحرية والاستقلال في مواجهة التأزم الوطني والحضاري.

المصادر والمراجع:

- هاني الراهب: المهزومون. رواية ــ دار الآداب بيروت **1961**.
- هاني الراهب: شرخ في تاريخ طويل. رواية. دار الأجيال ـ دمشق **1970**.
- هاني الراهب: ألف ليلة وليلتان ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق **1977**.
- هاني الراهب: الوباء ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق **1981**.
- هاني الراهب: بلد واحد هو العالم ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق **1985**.
- هاني الراهب: التلال. دار الآداب ــ بيروت **1988**.
- هاني الراهب: خضراء كالحقول. دار الآداب ـ بيروت **1990**.
- هاني الراهب: خضراء كالمستنقعات. دار

الآداب ـ بيروت 1992.
- هاني الراهب: رسمت خطاً في الرمال. دار الكنوز الأدبية ـ بيروت 1999.
- هاني الراهب: خضراء كالبحار. دار المدى ـ دمشق 2000.
- هاني الراهب: خضراء كالعلقم، سمسمة وقصص أخرى. دار الكنوز الأدبية ـ بيروت 2000.
- نبيل سليمان: الرواية السورية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق 1982.
- نبيل سليمان: فتنة السرد و النقد. دار الحوار اللاذقية 1994.
- نبيل سليمان: الكتابة والاستجابة. منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 2000.
- عدنان بن ذريل: الرواية العربية السورية. دمشق 1973.
- محمد كامل الخطيب: انكسار الأحلام ـ سيرة روائية ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق 1987.
- نذير جعفر: رواية القارئ. دار شرقيات للنشر والتوزيع. القاهرة 1999.
- **د. فادية المليح حلواني: الرواية والإيديولوجيا في سورية 1958-1990**
- دار الأهالي. دمشق 1998.

آثار سليمان كامل:

1- رماد لا تذروه الرياح ، رواية ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، 1969 .

2- شفق على الزمن العربي ، رواية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1980 .

3- قفار رمادية ، رواية ، دار المنارة ، اللاذقية ، 1990 .

4- النداء الأزلي ، رواية ،دار الجاحظ ، دمشق ، 1993 .

5- خرائب الأزمنة ، رواية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998 .

6- دراسة في شعر جبران خليل جبران ، دار المرساة ، اللاذقية ، 2003.

❑❑

كلام في الرواية

وليد إخلاصي

- 1 -

الجذور، أو الأصول التي تمدّ الجذع بالنسغ، هي الحكاية، التي غذت (الرواية) بأسباب الوجود. الحكاية إذن هي أصل الرواية، وهي أمٌ رضعت الرواية منها الحليب ليشتد عودها.

وإذا كانت الحكاية منذ بداياتها في التاريخ قد فضّت بكارة الذاكرة الإنسانية، فإن الرواية تابعت استكمال هذا الفعل بأشكال مختلفة، وبأساليب وروافد خضعت لشروط المسيرة البشرية الاجتماعية.

والأسطورة التي كونتها الحكايات، يمكن تصورها على أنها، حتى اليوم، الجنين الذي يستيقظ في الرواية المعاصرة طموحاً ليشارك في نسيج البعض منها أو أنه يشكل دهاليز عمارتها.

والتأريخ الذي يساند دوماً في استعادة الذاكرة التي تأخذ منها الرواية بعد إخضاعها للفنيّة التي تضع الحدود عادة بين أمانة التسجيل وجنوح الخيال.

هل يمكن لنا تصور الكمال النسبي للرواية إذا ما وصلت إلى الشكل الحداثي للأسطورة، أي أن تحقق الرواية أسطرة الواقع المعاصر. وهل يمكن أن تكون الرواية بناء موازياً للتاريخ؟

وفي الأحوال كلها لا يمكن أن نتصور تطور الرواية يعني حصولها على الكمال؛ فالحياة البشرية بأطرافها المختلفة لن تصل إلى مثل ذلك. أليست الرواية انعكاساً للحياة، وإن تطور الرواية قد يمشي بالموازاة مع تطور الحياة الذي لا يتوقف؟ وهذا يعني أن الرواية هي الحياة أي أنها صورة لمسيرة الإنسان الذي يساهم في صنع الحياة.

- 2 -

وفي الحديث عن الرواية السورية يحق لنا التساؤل عن الذي يملك الحق، مع توفر الإحاطة النسبية بها، في إطلاق حكم قاطع على مسيرتها منذ ظهور بوادرها الأولى منذ أكثر من قرن وحتى يومنا هذا. أهو الباحث أم الناقد أم الأستاذ الجامعي، أم أنه القارئ؟

بظني أن أحداً من هؤلاء غير قادر على ذلك، إذ بالرغم من أن جوانب من تلك الأعمال الروائية قد توفرت دون الإلمام الكامل بالمسيرة الروائية السورية بالرغم من قلة عددها بالمقارنة مع نتاج المشهد الروائي العربي. ويعود هذا القصور إلى فقدان التوثيق المحيط بالإنتاج الروائي الذي لابد من توفر موسوعته المفترضة للباحثين على اختلاف مواقعهم. ومثل هذا الأمر ينسحب على نتاجات ثقافية أخرى كالشعر والقصة والنص المسرحي وغيره.

ومع معرفة مدعية للواقع الروائي، بلغت الجرأة المتعالمة حداً دفع بالكثير من الكتاب والنقاد وصحافي الصفحات الأدبية إلى إطلاق الأحكام، القاطع منها، على المشهد المعاصر للرواية وما قبله أحياناً. أحكام تدل على أن الرواية تفوقت على الشعر بالنسبة للمشاعر الشعبية، وأحكام معاكسة تشير إلى تخلف الرواية عن مسيرة التطور الواجبة، وكانت هناك أحكام تشي بشيء من التضخيم لأهمية روائي بعينه وكأنه الأوحد في المشهد الروائي، وأخرى لا تعير اهتماماً بكتاب رواية فيلعب الإهمال دوراً سلبياً لا يليق بثقافتنا الوطنية.

ومما لا شك فيه أن للأحكام عوامل شكلتها، العلاقة الشخصية بالروائي منها، أو التوحد العقائدي بين الحكم والروائي. ومن تلك الأحكام نوعية الرؤية التاريخية للأدب أو النظرة الضيقة لقواعد اللغة الجامدة، أو الاستناد إلى المقاييس النقدية الوافدة من التيارات العالمية الطاغية وبخاصة الغربية منها، والتي يدور معظمها في فلك الإعجاب بالشكل والقشور دون دخول في عمق الجوهر. وبعامة فإن القوالب الراسخة في أذهان مطلقي الأحكام تلعب دورها المتعصب عندهم.

- 3 -

الرواية المعاصرة مازالت متعلقة تاريخياً بأصولها الأولى وهي الحكاية، والقارئ بشكل عام يرتبط بتراثه وبالأساليب الشعبية لمنظومة تفكيره، وهو مازال مفتوناً بالحكاية الشفاهية وبتجلياتها المتمثلة بالأسطورة التي مازال التاريخ يحافظ عليها. وهذا يعني أن تعلّق الإنسان الشرقي غريزياً بموروثه يشده روحياً إلى أصول نَسبه العقلي والحكاية أكثر تعبيراً عن ذلك النسب.

ومن طرف آخر فإن الرواية العربية، والسورية منها، قد تأثرت وفق أشكال

مختلفة بعوامل القنونة العالمية للرواية، مما كان لها أثر عليها اتضح في ظاهرتين هما الرضوخ لظاهرة التطور أولاً والاستجابة للاستلاب ثانياً.

الاستلاب الكلي عند روائيين، دفع إلى الانسلاخ عن روح الحكاية وبالتالي إلى الخروج عن طبيعة الرواية، فإذا بالروائي الذي يحلم أو يراهن بالنموذج الغربي شكلاً ومضموناً، يرمي بجذور الحكاية بعيداً ظناً منه أنه بات معاصراً حقيقياً.

الروائي الحقيقي في هذا العصر هو بشكل ما الحكواتي المعاصر. حداثي دون قطع أوصال ارتباطه بأصوله، إنساني تتسع رقعة أعماله إلاّ أنه يظل مرتبطاً ببيئته مهما كان حالها وموقعها من الزمن، عالمي لا يتعالى على واقعه إرضاء للمفهوم الاستشراقي الذي هيمن على حياتنا الثقافية في القرون الأخيرة.

الروائي هو همزة الوصل بين الواقعي والمتخيل، والروائي صانع قوي للغة المتلازمة مع المعنى، متحاشياً تهدلات اللغة وجنوح المعنى عن غايته المطلوبة منه. الروائي صانع لبلاغة البناء الحكائي المحكم، مبتعداً عن البلاغة الإنشائية التي تولدها اللغة عادة كمرض استشرى في حياتنا الثقافية وغيرها.

- 4 -

تكون الرواية عادة وثيقة اجتماعية وتاريخية، أو أنها سجل يصور عذاب الإنسان في حياته وسعادته أيضاً، أو أية أمور أخرى. إلاّ أنّ الرواية في المقام الأول هي أيقونة النثر في تمثيلها لصراعات الإنسان وتوهج الأحداث التي تمر به يصنعها أو تصنعه. والرواية هي التي تمنح الفرصة للباحثين وعلماء الاجتماع والنفس والسياسيين ولقطاع من المثقفين كي تعرف مسيرة المجتمع من تطور وتخلف إلى جانب طرائق المعيشة والتفكير، فهل يمكن لخزانة الرواية السورية أن تمدّ يد العون لتحقيق ذلك؟

قد لا تكون تلك الخزانة منذ بداية تكونها قد امتلأت وازدحمت رفوفها بعد، وهذا لا يمكن تصوره أصلاً، إلا أنها خلال السنين التي امتدت لحوالي القرن ونصف القرن قد حفلت بأعمال مختلفة من الروايات التي تراوح ما بين القدرة على البقاء في ذاكرة المجتمع وروحه، وما بين تلك التي تميزت بالهشاشة والضعف مما يدخلها كهف الإهمال والنسيان. ومثل هذا قد يوصف به الشعر أو غيره من الأعمال الأدبية الأخرى.

وعلى ضوء واقع روايات سورية صمدت للزمن، وحفرت في الضمير الاجتماعي وزينت مسيرتنا الثقافية، يمكن

البدء بإعداد موسوعة عنها تكون متوفرة للأجيال المعاصرة والقادمة. وبظني أنه هيئة موثوقة من الباحثين المشهود لهم بالموضوعية والمعرفة الواسعة، أن تدير مشروعاً سيكون له أثره في الحياة الثقافية الإبداعية. وسيكون لإجماع تلك الهيئة على عناوين الروايات السورية المختارة دوره في تأسيس قاعدة سليمة للروايات التي ستكتب في المستقبل. وآنذاك يمكن التحدث بثقة عن أمر اسمه (الرواية السورية)، والذي سيشكل جانباً مضيئاً من ثقافتنا الوطنية.

ولابد هنا من التساؤل عن الجهة التي سترعى هذه الهيئة، وإن كانت ستتحلى بصفات الموضوعية التي يؤكد الجميع على أنها من أكثر المطالب الصعبة في حياتنا.

❑❑

الرواية عالم قائم بذاته

باسم عبدو

سمعت شهادات لمبدعين وكتاب في ندوات ومهرجانات قصصية وروائية، وقرأت تجاربهم... البدايات في معظمها هي من الحكايات المنقولة عن الجدّات والعمَّات أيام الطفولة التي تستقر في خزان الذاكرة.. هذا لم يحدث معي لأنَّ لا عمّات لي ولا جدات، فوالدي وحيد والديه وعاش يتيماً.

اكتشفتُ نفسي حينما أثقلت بالأحلام والطموحات. وعندما أنهيت المرحلة الابتدائية في قريتي التي تشكل رجمة سوداء بازلتية في وسط سهل حوران المنبسط.

الحكايات التي ترسخت كلماتها في ذاكرتي، والتي سمعتها من والدي مرَّات ومن الفلاحين، كانت تتصاعد من مرجل الروح مع بخار التأملات، ومع رائحة القهوة، حينما كنت أتكوَّر في ركن معزول من المضافة، وأغمض عينيَّ وأصغي إلى القصص الطويلة والحكايات التي تتكرّر وتتكرّر حتى وصلت إلى الطوفان. وفي الوقت نفسه كان قلبي ـ إذا صحَّ التعبير ـ يمتلئ بالنبضات. وتنتفخ روحي وتشحن ذاكرتي، ويتعكَّر ذهني شيئاً فشيئاً. وكانت أسئلة طفلية تنهض وأسئلة لم أستطع الإجابة عنها، فيتعثَّر لساني...!

لن تموت الحكايات مهما طال الزمن، تظلُّ تحبس رائحتها وتتحفز للنهوض بعد سنين عجفاء، وسنين قاسية مضت، حيث كان سوط الإقطاع وسحابات الظلم والقهر تطارد الفلاحين الطيبين البسطاء. وكلما ازدادت رذائل الإقطاعيين ـ علماً أن الإقطاع كان محدوداً في منطقتنا ـ وتراكمت شبَّت المقاومة أكثر، دفاعاً عن "العرض" والأرض.

كان دفتر الحكايات ينتقل معي وينام إلى جانبي، ثمَّ تركته فوق رفّ الروح يسنده همٌّ وجسد يكبران وينموان، ودمشق المدينة الجميلة الرَّائعة في ستينيات القرن الماضي، تتطوّر وتتوسع بسرعة. وبردى حبيب الصباحات الدمشقية النَّدية تتماوج مياهه بين حافتين أسمنتيتين، تطفو فوق الأرصفة والإسفلت. وفي سنوات الخير تغمر ساحة المرجة وبعض الأسواق الواطئة. أشتية قاسية، وأصياف تحمل الأطياب وملذَّات الفواكه والخضار الطازجة.

حكايات رافقتني.. أحببتها وأحبتني.. التصقتْ بي والتصقت بها.. صداقة حميمية دافئة لم تتزعزع طوال سنوات وعقود.. رافقتني من القرية إلى دمشق. كنت أميناً لها، أكررها وأتلوها كأغنية شفيفة، وأنا ألج بوابة ثانوية أسعد عبد الله في حي الحلبوني.. حكايات ظلت تهمس في أذني، وتهسُّ بين جدران البيوت الدمشقية القديمة.. تتسمر فوق أعواد الروح.. كلما أشعر بانطفائها ألمح البراعم خضراء زاهية، تتجذَّر في القلب، تغفو على ضفاف ساقية الذاكرة تشبُّ مروية بأنفاس جوَّانية. أتخيَّل ألوانها وأشكالها، وأرسم أحلاماً وآمالاً وأملأ سلالاً من الحبّ.

لم أفكر في يوم من الأيام ـ أنا طالب الثالث الثانوي أدبي ـ أنني سأحمل القلم وأكتب قصصاً وروايات وخواطر تراكمت وتجمَّعت سنة بعد سنة، فضاق بها المكان، وتدفَّقت فوق الجدران والحواجز، ولم أقدر إيقاف هذا "الإعصار" وهذا الطوفان الجارف.

الخيال يسبح ويمرح، يتفقد الماضي وسنوات الفقر والقحط، حينما كان والدي يعمل بالمرابعة، ويتكحَّل بالهمِّ والتعب.. ينتهي الموسم ويعود إلى البيت بـ "خفّي حنين". وقبل بزوغ الشمس يحمل صرة ثيابه وزوَّادته ويمشي إلى "حيفا". ويبدأ رحلة جديدة مع البيتون الذي يحبِّر خريطة الكدح على ثيابه، ويرسم خطوط طولها وعرضها على وجهه، فتظهر التجاعيد تضاريس قاحلة، جافة، يرسم حدودها من القلب إلى القلب.

البداية كانت مع قصة البارودة الإنكليزية التي كسرَّها الإقطاعي على ذراع والدي، وهو يسخر حصاداً في أرضه، لكن لم ذراعه بقيت صامدة ولم تكسر، ورغم ذلك ظل يطالبه بدفع ثمنها.. ولم يحصل هذا! قصة كتبتها مرتين: في المرة الأولى وأنا طالب في الثالث الثانوي، في ثانوية الرشيد بالرقة ـ إذ كنت برفقة أخي الموظف هناك ـ بعنوان (الحصاد القسري)، نشرت في مجلة

"الرافقة" عام 1968 الصادرة عن ثانوية الرشيد، والتي توقفت عن الصدور، بعد أربعة أعداد، وفي المرة الثانية كانت تحت عنوان (الأخمص الخشبي)، وهو عنوان المجموعة الأولى الصادرة عام 1991، وصدرت المجموعة الثانية (وجهٌ وقمر) عام 1992، و(الصفعة) عام 1999، و(دائرة الضوء) عام 2000، و(اعترافات) عام 2006.

بعد مجموعتين قصصيتين، صدرت روايتي الأولى (ألوان قزحيّة) عام 1994، وهي التي فتحت الطريف لعبور ثلاث روايات.. كانت الخميرة الأولى في الذاكرة، تجمعت أحداثها في قرية وفي مرحلة الطفولة، ومن حكايات متناثرة هنا وهناك.

كتبت هذه الرواية دون مخطط مسبق في مدة زمنية قصيرة، بمئة وسبع عشرة صفحة من القطع المتوسط، صدرت عن دار الينابيع بدمشق. كنت فخوراً بها، مولودة جديدة، تضاف إلى شقيقتها.. تعددت شخوصها (70 شخصية) اتسمت بالرواية الريفية التي تناولت أحداثاً اجتماعية وموروثاً شعبياً ونضالاً ضد الإقطاع.. واهتمت بالمكان والزمان.. جاءت مكثفة وهذا "عيبها".. وكانت شخوصها من الوسط الفلاحي ومن المتعلمين.

وبدأت المشاكل مع صدور هذه الرواية، عندما وصلت بعض النسخ على أيدي بعض الحاقدين والمروّجين للإشاعات لأغراض شخصية. وبدؤوا يقارنون بين الشخصيات في الرواية، والشخصيات في الواقع.. وكتبوا التقارير على الجهات الأمنية..

لقد كان هؤلاء على خطأ.. قلت لهم: الرواية كذبة كبيرة، والشخصيات من ورق.. والفرق كبير أيها العارفون بشؤون الأدب، بين الورد الطبيعي والورد الاصطناعي. فالأول له رائحة زكية يجذب النحل إليه، أما الثاني فلا رائحة له.. عبارة عن منظر ملوّن!

وصدرت روايتي الثانية بعنوان (جسر الموت) عن اتحاد الكتاب العرب، عام 1997، في مئة وخمس وثلاثين صفحة من القطع الكبير، تتحدث عن الحرب الأهلية في لبنان، أو ما تسمى بـ "حرب السنتين"، وجسر الموت هو "الجسر الواطي". وسمي بالموت لكثرة ما ذبح عليه. وكنت شاهداً على هذه الحرب لعام وشهر (نهاية 1977 ـ نهاية 1987) أثناء الخدمة الإلزامية وفي عمليات الكتيبة في منطقة الكرنتينا (بين الصيفي والمجلس الحزبي الكتائبي).

وكنت أسجل في دفتري يوميات الحرب

والمشاهدات والوقائع.

وصفت روايتي حسب تقارير القرَّاء بـ (الحداثية)، بطلتها "عائشة" التي ترمز إلى بيروت الصامدة.. وشخصيات أخرى من الجنود الذين دافعوا عن اغتصابها، ودور القوات السورية في الحفاظ على انتماء لبنان إلى الأمة العربية، وفي إسقاط المشاريع الانهزامية بلغة أدبية سردية شعرية.

وخلال هذه السنوات ازدادت مطالعاتي ومعارفي وقراءاتي للروايات السورية والعربية والعالمية وخاصة "السوفيتية" وللكتب النقدية والمشاركة في الندوات وكتابة ونشر المقالات الانطباعية النقدية في الصحف المحلية والعربية.

وفي عام **2003**، صدرت الرواية الثالثة بعنوان (احتراق الضباب) في 252 صفحة من القطع الكبير عن دار نينوى بدمشق.. وملخص فكرة هذه الرواية بسيطة جداً (كثرت الإشاعات بعد حرب الـ 67 بأن إسرائيل ستصل إلى القرية وتأسر الشباب، لذلك توزّع شباب القرية في البيادر والكروم) لكن الحدث تعمق وتشعب، وتعددت الأمكنة في (موسكو) لتدريب عناصر شيوعية على حرب الأنصار، واشتراك شيوعيين في العمل الفدائي، وتدريبهم في الأردن..

لقد حاورت كثيرين ممن ذهبوا إلى الاتحاد السوفياتي، ومن تدربوا وشاركوا في تأسيس "منظمة الأنصار" كي أتعرّف على طبيعة المكان وأساليب التدريب والحياة اليومية للمقاتلين. وتم تحديد الزمن (**1967** ـ **1970**) أي من النكسة إلى أيلول الأسود.

وصدرت الرواية الرابعة (زهرة في الرمال) عام **2006**، عن اتحاد الكتاب العرب في **193** صفحة وهي رواية تختلف عن سابقاتها من حيث المضمون أولاً، وفنيتها المتطورة خاصة الحبكة في دوائرها الصغيرة والكبيرة وتشابك خطوطها... وتتناول أحداثاً معاصرة (الفساد والانتهازية والمصالح الشخصية)، ويمثل "شادي" ذلك فهو أراد التسلق ونجح، وتزوج من أمل حبيبته الأولى، بل (اغتصبها) ثم من امرأة برجوازية تملك الشركات، ومن "ماغي" القادمة من منطقة "الكاب" الأفريقية مع مجموعة سياحية، وهي من أصول عربية.. وهكذا..

تشكل القصة مرحلة انتقالية أو مقدمة ضرورية للانتقال لكتابة الرواية. فالطريق الذي يسلكه المبدع هو نفسه في القصة والرواية، لكن الاختلاف أن القصة لا تتحمّل أحداثاً تاريخية وسياسية واجتماعية واسعة،

لأنها تعتمد على خبر أو مجموعة أخبار، وعلى ثيمة واحدة، يتطلب من الكاتب التركيز والترميز والمغايرة وإيجاد اللغة السردية المكثفة، بينما الرواية تمثل الشيء كله، تحتاج إلى خيال أو تخييل وتصورات ومعرفة في تحديد المكان ودراسة الزمان وإلى استقدام واستشراف، وإلى الوصول إلى حبكات صغيرة للوصول إلى دراما متصاعدة.

يستطيع القاص الذي تعلم السباحة في المياه الضحلة، أن يتدرب أكثر للولوج إلى المياه العميقة، ومعرفته أكثر بنشوء التيارات المائية.. وهذا ليس قانوناً طبيعياً، أي ضرورة الانتقال من القصة إلى الرواية، ولكنه يكون الأفضل، هكذا أثبتت التجربة.. والعكس هناك مبدعون يبدؤون بكتابة الرواية ويستمرون بهذا الطريق، ولم ينجزوا أية مجموعة قصصية، أو هناك من تتعدّد "كاراته" فيكتب الشعر والتراث الشعبي والقصة والخاطرة والمقالة، والأمثلة موجودة وكثيرة.

❑❑

شهادة حول كتابة رواية (ويزهر القندول)

عوض سعود عوض

بعد طباعة روايتي "الوداع" عام 1987، رسمت مخطط رواية اجتماعية، ترصد بعض التحولات في دمشق وغوطتها[33]، إلا أن ما عطل طبعها وفاة المناضل الفلسطيني عمر القاسم في سجون الاحتلال الصهيوني
في 4/ 6/ 1989، طلب إليّ أن أكتب عنه قصة لتحويلها إلى مسلسل تلفزيوني أو فيلم سينمائي خلال مدة قياسية قدرت بثلاثة أشهر.

أعترف أنني غير ملم بالسجون الصهيونية، وليست لي معرفة بهذا المناضل، فكيف أكتب عن شيء لا أعرفه؟ عقدتُ لقاءات مع بعض السجناء المحررين من سجون الاحتلال الصهيوني، خاصة الذين يعرفون عمر القاسم، كما توفرت لي صوراً عن بعض رسائله، ويوماً بعد يوم بدأت الحقائق تتكشف عن شخصية تستحق عملاً فنياً. ماذا أفعل وأنا وسط معلومات ووثائق هامة، ومن أين أبدأ؟ إذ بقدر ما توفر الوثائق والمقابلات مادة غنية، فإنها تحاصرني.

بعد أن تجاوزت الأشهر الثلاثة لكتابة عمل أدبي عنه، وتجاوزت العام والعامين والثلاثة، وغدوت في حلّ من أي التزام، قررت أن أكتب رواية فنية، قرأت المقابلات وما كتبت الصحف عنه، وشاهدت فيلماً عن جنازته ودفنه في مدينة القدس، شعرت أنني أمام عمل كبير وعليّ أن أبدأ.

بعد أن اكتملت الرواية في مخيلتي، رسمتُ إطاراً عاماً لها، وبدأت بتقسيمها إلى مقاطع، ورسمت شخصياتها. بدأت بكتابة

(33) صدرت هذه الرواية عن اتحاد الكتاب العرب عام 2006 بعنوان "غرباء منتصف الطريق".

المسودة الأولى، وهنا شعرت أن الوثيقة والسيرة بقدر ما تمدنا بمعلومات تقيدنا، فابتعدت ما أمكن عن الوثائق بعد أن غدا مخططها جاهزاً في ذاكرتي وعلى الورق، لأن الرواية عمل تخيلي إبداعي يستفيد من كلِّ ما ذكرت. وهي أي الرواية أكبر وأهم من الوثيقة والحقيقة والسيرة، هي نبض حياة، هي خلق فني إبداعي.

استغرقت في كتابة المسودة زمناً طويلاً تجاوز العامين، لم أكتف بذلك بل أعدت كتابة المسودة ثانية ورابعة، وأخذت الرواية غير عنوان حتى استقرت على عنوان "ويزهر القندول" الذي فيه رمز وخيال وإيحاء.

من هو عمر القاسم حتى تكتب عنه رواية بجهود سنوات، هو من مواليد القدس، درس فيها وأكمل دراسته الجامعية في جامعة دمشق تخرج وهو يحمل إجازة في اللغة الإنكليزية وبات يجيد معها الفرنسية والعبرية. استلم قيادة أحد المراكز في الأغوار، نادى بانتقال الثورة إلى داخل الأراضي المحتلة.

كان عضو لجنة مركزية في إحدى التنظيمات الفلسطينية، أسر وظل في سجون الاحتلال مدة إحدى وعشرين عاماً حتى استشهد، أثناء سجنه قاد عدداً من الإضرابات، رفض المساومة، رفض مصافحة بارليف وزير الشرطة في تلك الحقبة، ورفض عروض إسحاق نافون عام 1986، الذي حضر إلى سجن عسقلان لمفاوضته، وفضل السجن على حرية يستفيد منها العدو.

أثناء مقابلاتي مع السجناء لم يتطرقوا إلى حياته كطالب وهو في دمشق، فكان لابد من ردم الهوة، أن يلعب الخيال دوره، لكشف حياة طالب يتمتع بطلة بهية وبأخلاق حميدة، نذر نفسه لقضيته الوطنية.

في الرواية كشف لشخصية الآخر، إذ تحفل الرواية بعدد من الشخصيات الإسرائيلية. وقد أغنت هذه الشخصيات إضافة إلى السجناء الجوانب الاجتماعية والسياسية والعاطفية في تلك الفترة.

الفضاء الروائي في رواية "ويزهر القندول" واسع ومتشعب يضم ثلاث دول سورية والأردن وفلسطين إضافة إلى تفصيلات عن السجون الصهيونية، كيف كتبت عن أمكنة لا أعرفها؟ أقول إن النسيج الخيالي والتعويضي لعبا دورهما، ولتوضيح ذلك أقول إن المكان المشابه يعطي الكاتب دفعاً للوصف. وقد كان المكان في الرواية مقسماً إلى:

- المكان المغلق وهو السجن الذي تصادر فيه الحريات وهو مكان غير أليف ومكروه.

- المكان المفتوح وهو المسترجع الذي عايشه بطل الرواية أو غيره قبل الاعتقال.

- المكان المتنقل، مثلته السيارة الزنزانة التي تنقل المعتقلين من سجن إلى آخر.

أدركت وأنا أكتب المسودة الأولى للرواية، أن الجزء الأهم في كتابة الرواية هو الإبداع والخلق الفني. ليس في الأحداث، بل كيفية صياغتها وتوظيفها في العمل الأدبي. عندما كتبت المسودة لم أفكر بأسلوب كتابتها، إذ أن هناك عوامل إرادية ولا إرادية يقوم بها الكاتب ويستكملها لاحقاً أثناء إعادة الكتابة ثانية. إلا أنني منذ البداية كنت حريصاً على ألا أكتب رواية نهرية تبدأ من المنبع لتنتهي بالمصب، فكان التقطيع الوسيلة المثلى للوصول إلى ذلك. إذ قسمت الرواية إلى أربعة وعشرين مقطعاً، كلّ مقطع مستقل، إلا أنه متداخل مع ما قبله أو بعده أو معهما، مما أوجب تعبيرات ظهرت في شكل الجملة وتركيبها وطولها ولغتها، إذ كلما كانت اللغة جيدة فإنها قادرة على حمل الموضوع بنجاح.

في الرواية تعددت الشخصيات، وتعدّد منبتها الاجتماعي والاقتصادي، هذا التعدد ظهر جلياً في الحوار ولغة الخطاب اللذين لم يكونا بالمستوى نفسه، لأنهما يظهران مكنونات النفس الإنسانية، وجوانب فنية، فالحوار القصير أو المعدوم ما بين السجين والسجان نابع عن عدم وجود لغة مشتركة، لأن لهذا دلالاته السياسية والفكرية.

سيطر المكان المسترجع في الرواية، لأن اللحظات الجميلة في حياة السجناء عابرة أو غير موجودة، لهذا فإنهم يتكئون على مخزونهم الحياتي، هناك عالم يتم بناؤه يوازي مأساة السجون، يعيش السجين هذا العالم يرافقه الحب والحلم والأمل والوطن... للتخيل هنا دور، فمن أجل وصف حيز موضوعي غير معروف لديّ، لابد من مواز له في الواقع الحياتي الذي أعرفه، كما في وصف الساحل الممتد من الرملة إلى عسقلان، الموازي له تستدعيه الذاكرة. لهذا فإن الثقافة والمعارف تسهل هذه المهمة.

استعنت بالأسطورة والتراث الشعبي لأهميتهما في العمل الإبداعي، كما في بعض المواقف الغرائبية لشجرة السنديان القوية، التي تتحول إلى شجرة لينة تقوم بحركات بهلوانية وينتفخ بطنها.

ركزت في الرواية على لحظتي الافتتاح والنهاية بحيث لا تأتي الرواية متسلسلة. بل

من لحظة معينة من حياة البطل، لتأتي الفصول اللاحقة بلا ترتيب، بحيث تستطيع قراءة كل فصل لوحده، لكنك لن تفهمه إلا إذا ربطته ببقية المقاطع. وهذا ما استدعى خلطاً في الأزمنة، فهي متداخلة الماضي مع الحاضر.

وظفتُ في الرواية نباتات الزينة، لأن الحديث عن دمشق وعن المرأة الدمشقية، يستوجب الحديث عن نباتات الزينة.

أخيراً طبعت روايتي "ويزهر القندول" في اتحاد الكتاب العرب عام 1997 لكن المؤسف لم تصحح من قبلي قبل ذهابها إلى المطبعة، لهذا حفلت بالأخطاء المطبعية التي جمعت في ملحق خاص بالأخطاء المطبعية في 32 صفحة، طبع بموازاة الرواية.

❑❑